J. J. WEBERS
ILLUSTRIERTE
HANDBÜCHER

UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003061754

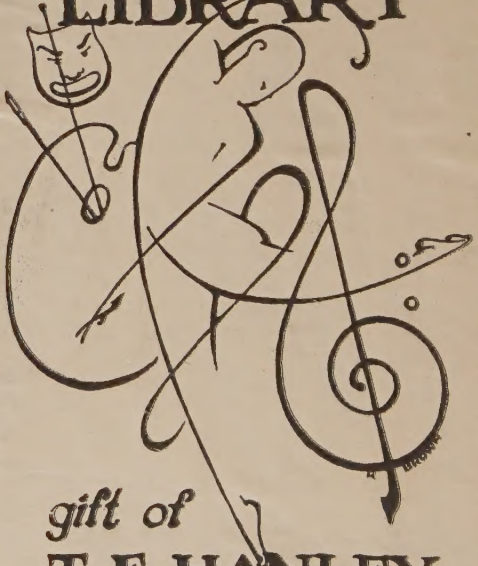
LEHRBUCH
DES
DIRIGIERENS

Von

Hermann Scherchen

Ms
H21

FINE ARTS
LIBRARY



gift of
T E HANLEY

M5
H21

Music

Lehrbuch des Dirigierens

Lehrbuch des Dirigierens

MT
85
S33
L4

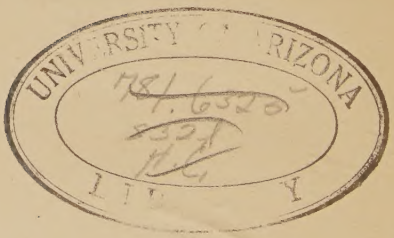
Von

Hermann Scherchen

Mit zahlreichen Notenbeispielen

Verlagsbuchhandlung von J.J.Weber, Leipzig

Copyright 1929 by J. J. Weber, Leipzig



Druck von J. J. Weber, Leipzig

Werner Reinhart gewidmet,
dem Freunde und Förderer der Musik

133442

Statt eines Vorwortes sei mir vergönnt, an dieser Stelle Dank zu sagen: dem ersten Soloflötisten im königsberger Rundfunkorchester, Herrn Gustav Scheck, der mit peinlicher Gewissenhaftigkeit die hauptsächlichen Korrekturen dieses Buches gelesen hat, dem Verlag J. J. Weber dafür, daß durch die in den Text eingefügten Hunderte von Beispielen an die Stelle theoretischer Erörterungen eine praktische Darstellung der in Frage stehenden Probleme treten konnte, und Herrn Verlagsdirektor Neubert für die unermüdliche Nachprüfung alles Drucktechnischen und wichtige Verbesserungsvorschläge.

Ich verdanke dieses Buch der Arbeitserfahrung meiner winterthurer Tätigkeit, dem Freunde Werner Reinhart, der diese selbst veranlaßt, und dem winterthurer Musikkollegium, das sie aufs verständnisvollste gefördert und ausgebaut hat.

Königsberg (Pr.), den 21. Juni 1929

Hermann Scherchen

Inhalt

Vom Dirigieren

I. Die lehrbare Technik des Dirigierens 1
Vorstellung und Nachschaffen 1
Lehrwege des Dirigierens 4
Studiengang des Schülers 5
Übungen zur Entwicklung der Musikalität 7
Das Dirigieren 17
Deutlichkeit der Dirigierbewegungen 18
II. Eigentümlichkeiten des Dirigierens 20
Die Werkdarstellung 20
Bildungsniveau der Ausführenden 21
Problematik der Orchesterleitung 24
Die Verantwortung des nachschaffenden Musikers . . 25
III. Orchesterspiel und Dirigieren 26
Eigentümlichkeiten des Orchesters 26
Der Gesang als Grundgesetz aller Musikdarstellung 35

Orchesterkunde

I. Die Streicher 40
Der Konzertmeister und seine Aufgaben 40
a) Das Einstimmen des Orchesters 40
b) Die Aufstellung des Orchesters 42
c) Die Proberäume 43
Die Eigentümlichkeiten der Streichertechnik 44
a) Finger- und Bogenakzent 44
b) Legato-Tonbildung 47
c) Bogen-, Lagen- und Saitenwechsel 52
d) Der Non-legato-Strich 61
e) Das Pizzicato 65
f) Das Vibrato 68
g) Col legno, sul tasto, sul ponticello, Tremolo . . . 71

Schlußbemerkungen 73
Die Technik und ihre Anwendung 73
Das „Vorher" in der Musik 74
Konzertmeister und Orchester 76

II. Die Bläser 78

A. Das Holz 78
1. Tonbildung und Atem 78
2. Tonvariierungen 86
3. Hilfsmittel der Tonvariierung 96
4. Festhalten der natürlichen Tonstärke 113
5. Sauberkeit der Stimmung 117
6. Klangfärbungen 119
7. Aufgeteilte Melodieführung 120
Schlußforderungen 121
Anhang: Solistische Holzbläserliteratur 123

B. Das Blech 124
Allgemeines 124
Technische Eigentümlichkeiten der Blechblasinstrumente 134
Verspätung des Ansatzes 134
Absetzen durch Atmung 137
Anwendung der Doppelzunge 138
Überspielen 140
Nichtfallenlassen des Tons 144
Keine falschen Crescendi 146
Dehnung 147
Hörend spielen 148
Ergänzungen 153
Zielbewegungen 155
Die Dämpfung 157
Klanggleichmaß aller Töne eines Akkordes . . . 158
Gruppenregistrierung 160
Vortragslehre und Lehre von den Darstellungsmöglichkeiten der Musik 161

III. Das Schlagzeug 163
Gebrauch und Bedeutung der Schlagzeuggruppe . 163
Die Spieler des Schlagzeugs 164
Die Instrumente und ihre Bedienung 165
Dirigent, Schlagzeugspieler und Pauker 166
1. Die Instrumente mit bestimmter Tonhöhe 166
a) Die Pauke 166
b) Glocken, Celesta, Gong und Xylophon 170
2. Die Instrumente ohne feste Tonhöhe 172
a) Die Trommeln 172
b) Die Becken 172
c) Tam-Tam, Triangel, Kastagnetten und Tamburin 174
Die Schlagzeuggruppe im Orchesterspiel 176

IV. Die Harfe 190

Stimmbezeichnungen durch den Dirigenten 193

Dirigent und Werk

A. Die Technik des Dirigierens 195
Die Grundtypen des gestischen Dirigierens 196
Ganzer, halber, Dreivierteł- und Viervierteł-Takt. . 197
Vierachtel-, Sechsachtel-, Achtachtel-, Neunachtel- und Zwölfachtel-Takt 201
Der Auftakt 202
Die Fermate und der Abschluß 213
Die Generalpause 225
Die Zäsur 227
Fermate und Zäsur als Hilfsmittel der Melodiedarstellung 231
Anwendungen von Auftakt- und Abschlußbewegung 233
Der Motivauftakt 234
Der Motivabschlag 237
Melodiegliederung durch Auftakt und Abschluß. . . 238
Der natürliche Ausgangsort der Dirigierbewegungen 242
Die äußere Haltung des Dirigenten 244
Die Klarheit der Dirigierbewegungen 245

B. Die angewandte Technik (Praxis) des Dirigierens 246
Voraussetzungen des Unterrichts 247
Die Lehrmethode 248

C. Beispiele aus der Praxis 251
1. Beethoven: I. Sinfonie 251
1. Satz: Adagio molto und Allegro con brio . . 251
2. Satz: Andante cantabile con moto 281
3. Satz: Menuetto. Allegro molto e vivace . . . 286
4. Satz: Adagio und Allegro molto e vivace . . 289
2. Richard Strauß: „Till Eulenspiegel" 293
3. Igor Strawinski: „L'Histoire du soldat" 301

Vom Dirigieren.

I. Die lehrbare Technik des Dirigierens.

Vorstellung und Nachschaffen.

Die Bedeutung der Idealvorstellungen für die Musik.

Die Kunst des Dirigierens ist dadurch bestimmt, daß das Instrument des Künstlers ein lebendiges ist: eine Vielheit von ausübenden Menschen spielt eine Vielheit von Instrumenten! — diesen Kunstkomplex der Musik dienstbar zu machen, ist die Aufgabe des Dirigenten.

Der Dirigent spielt auf einem lebendigen Organismus; neben den Gesetzen seiner Kunst muß er die Eigentümlichkeiten dieses Organismus kennen. Aber auch die Gesetze seiner Kunst gewinnen anderen Zusammenhang, müssen reiner und geistiger von ihm gefaßt werden.

Mehr als jeder andere Künstler muß der Dirigent souverän sein und sich ein Klangbild mit nachschaffender Phantasie vorstellen können. Nur wenn in ihm selbst das Werk höchste Vollendung hat, kann er daran gehen, es mittels des Orchesters Gestalt gewinnen zu lassen.

Wir unterscheiden also beim Dirigenten den vorbereitenden Prozeß, in dem er die ihm möglichen höchsten Idealvorstellungen vom Werk entwickelt, und den der Klangverwirklichung, des eigentlichen Dirigierens ‹die Auseinandersetzung mit dem Orchester und die Darstellung des Werkes›.

Die Praxis des Dirigierens aber setzt eine manuelle Schulung voraus, mittels welcher erst das eigentliche Spiel auf dem Orchester begonnen werden kann — auch hier bleiben Dirigent und Orchester voneinander getrennt, vollzieht sich

das Kunstgeschehen in einer übermateriellen Sphäre. Diese Erkenntnis der Beschränkung des Dirigenten auf die stärkste menschliche Kraft, die des Geistes, weist tief auf die Sonderheit seiner Kunstausübung; sie gibt zugleich Aufschluß über die Höhe der menschlich-künstlerischen Qualität, die als Forderung dem wahren Dirigententum zugrunde liegen soll.

Die Musik als geistigste Kunst.

Das Hauptübel der neueren Musikausübung besteht in der mangelnden Vorstellungskraft der Künstler: der Musiker setzt sich mit dem Instrument, das er spielt, auseinander, aber nicht mit dem Werke, das er darstellen will. Die Technik des Instruments ist zum Selbstzweck geworden, erfordert seine ganze Hingabe; die Technik des Werkes aber kennt der Künstler kaum. Noch weniger weiß er von den Organisationsprinzipien, die dem Werk als geistigem Organismus zugrunde liegen.

Die Musik ist die geistigste Kunst. Am Anfange ihrer größten Epoche steht die Überwindung der Materie! Werkmeisters Tat, das temperierte Halbtonsystem, setzte ein ordnendes menschliches, ein Geistes-Gesetz, über die unbegrenzte Vielfalt des Stoffes. Was neun Jahrhunderte vergeblich gesucht, die Rangordnung der Töne, das zentrale Formgesetz der Musik, folgte notwendig aus der neuen geistigen Voraussetzung — die schwebendste Materie ward vom Geist eingefangen!

Das Geheimnis der Kunst ist das Geheimnis der Persönlichkeit, deren unendliche Brechungsmöglichkeiten sind nicht zu berechnen. Wohl aber ist die Kunstmaterie zu fassen. Es gibt keine Geheimnisse in den Tönen als die des Menschen und seines Organismus; die Musik verläuft nach menschlichen Gesetzen, menschliche Ordnungen stellen sich in ihr dar. Töne und ihre Verbindungen lassen sich berechnen, haben meßbaren, eindeutig darstellbaren Wert. Gute

Musik und gute Musiker verstehen sich ohne Hilfsmittel — ohne Zeichen für Stärkegrade und für Phrasierung, für Tempo, Ausdruck und Agogik.

Der selbstherrlichste Künstler, der Herr der Töne, verzichtet aber gern auf seine Kraft: statt aus sich allein seine Kunst zu schauen, lernt er Werke der Musik meist mittelbar kennen, getrübt durch das Instrument, auf dem er spielt, entstellt durch die Mängel seiner instrumentaltechnischen Fertigkeiten.

Der Dirigent als Verwirklicher seiner Idealvorstellungen.

Der Dirigent muß in seiner Vorstellung das Kunstwerk ebenso vollkommen hören, wie es seinem Schöpfer erklang. Der Schaffende gestaltet aus unermeßlichem Reichtum des Geistes, hört neue Farbigkeiten des Tons, schaut die Materie neu; die Töne empfangen das Gepräge der Persönlichkeit.

Das lebendigste Band der Töne aber ist Singen — Singen ist nur im Menschen; vollkommenes inneres Singen sollte das Vorstellen des Dirigenten sein. Lebt so in ihm das Werk, in originalem Leuchten, ohne Trübung durch die darstellende Materie, dann ist er würdig der Magie des Dirigierens.

Dirigieren heißt: das innen vollkommen Gehörte gleichvollendet in der Materie hörbar zu machen. Die Töne sind zu bezwingen, Dirigieren ist ihre Gestaltung; das empfindendste, verschiedengliedrigste, unerschöpflichste Instrument, die berauschende Menschenorgel, ist das Handwerksmittel des Dirigenten. Sie spielen können, heißt Magie üben; sie beherrschen, erfordert bannende Kräfte. Die aber leben nur im Brennpunkte des Ich, im Quell der Vorstellungen und Empfindungen.

Das Ich muß ausstrahlen, was es als Musik empfing, strahlend muß es zum Klang der Menschenorgel werden: nur wer in Reinheit solche Mittlerschaft vollzieht, aufnehmendes Gefäß ist und verströmender Inhalt, das Werk in sich

nicht verringert und die darstellende Materie zur Höhe des Werkes zwingt, ist würdig des Namens eines Dirigenten.

Lehrwege des Dirigierens.

Praxis vor dem Können.

Wie aber erlernt man das Dirigieren? Antwort: „Indem man Routine erwirbt!", d. h. indem man ohne technisches Können losgelassen wird auf Werk, Orchester und Publikum, um in jahrelangem, antikünstlerischem Barbarismus sich die Handgriffe des Handwerks durch „Erfahrung" anzueignen. Es scheint nicht möglich zu sein, anders vorzugehen und einen Schüler des Dirigierens wie einen Violinisten auszubilden, bis zur Vollendung in seiner Technik, ehe er zum ersten Male auftritt. Natürlich kommt hier der Umstand zugute, daß das Instrument des Dirigenten ein lebendiges ist, welches erfahrene Künstler von Rang umfaßt, die auch gegen Nichtskönner ihr Können und ihr Künstlertum behaupten. Die berliner Philharmoniker z. B. setzen ihre Ehre darein, nie unter ein gewisses Leistungsniveau zu gehen; zu erzielen, daß diese Künstler ganz schlecht spielen, ist fast noch schwerer, als sie zu Höchstleistungen zu steigern.

Spricht man ausübende Dirigenten über unser Problem, so erlebt man dessen überheblichste Unterschätzung. „Dirigieren läßt sich nicht erlernen; entweder man ist dazu geboren oder erlernt es nie". Ja, und wirklich, wir ermangeln sogar einer Lehre der Technik unserer Kunst, die dem Schüler wie dem Lehrer systematisch Übungsstoff zuführt und in allmählicher Entwicklung die Probleme des Dirigierens abwandelt. Die Bücher über das Dirigieren, die bisher veröffentlicht wurden, enthalten Bemerkungen über die Praxis, Polemiken über Auffassungen und bestenfalls Ratschläge für die Aufführung von Werken. Dann findet man noch schematische Aufrisse der hauptsächlichsten beim Dirigieren gebräuchlichen Bewegungen.

Aber wie man dirigiert, wie man das Dirigieren selbst erlernt, darüber ist nirgends Erschöpfendes gesagt*.

Können vor der Praxis.

Wir dagegen beabsichtigen darzustellen, daß es eine Technik des Dirigierens gibt, die bis ins minutiöseste geübt und erlernt werden kann, ehe der Schüler zum ersten Male ein Orchester dirigiert. Stellt man ihn davor, so muß er technisch fertig sein; ja nicht nur die Kunstgriffe seines Handwerks aufs genauste anzuwenden wissen, sondern auch schon verstehen, die Darstellung des Orchesters seiner Vorstellung vom Werk unterzuordnen.

Ich habe Schüler ausgebildet, für die ich in jedem Fall die Garantie übernehmen konnte, daß sie — zum ersten Male vor ein Orchester gestellt — ohne Probe sauber und musikalisch wertvoll ein größeres Orchesterwerk dirigieren würden. Da erst beginnen Dirigent und Orchester sich gleichwertig gegenüberzustehen, können musikalisch und künstlerisch ungewöhnliche Werte des Dirigenten am Orchester zur Auswirkung gelangen.

Studiengang des Schülers.

Orchesterspiel.

Eine unbedingt zu erfüllende Forderung ist, daß der Schüler ein Streichinstrument soweit beherrscht, daß er im Orchester mitwirken kann. Ferner erlerne er eines der Blasinstrumente und nehme Gelegenheit, beim Schlagzeug zu hospitieren. Die Schlagzeuggruppe ist immer differenzierter geworden und erfordert weitgehende Spezialisierung für die einzelnen Instrumente. In neueren Kompositionen ist sie

*Zwei Werke machen hiervon eine bedeutsame Ausnahme: „Die Geschichte des Dirigierens" von Georg Schünemann und „Das Handbuch des Dirigierens" von Cahn-Speyer. Beide Arbeiten umfassen zusammen den gesamten Wissensstoff, den der Dirigierschüler in historischer, ästhetischer, formaler und in gewisser Beziehung auch praktischer Hinsicht benötigt. Ihr Studium sei hiermit nachdrücklich empfohlen.

oft streckenweise vorherrschend, ja sie bestimmt den Charakter ganzer Sätze. Um so erschreckender ist es, wie erfahrungs- und phantasielos selbst namhafte Dirigenten ihren Möglichkeiten gegenüberstehen.

Studium der Instrumente.

Zu empfehlen ist eine Art praktischen Instrumentationsstudiums an Hand des Berlioz-Straußschen Werkes. Der Schüler wende sich an die Führer der einzelnen Instrumente, nehme mit ihnen das Werk durch und lasse sich darüber hinaus Neuerungen und alle dem Virtuosentum vorbehaltenen speziellen Effekte zeigen. Zur Erweiterung der Berlioz-Straußschen Beispiele ziehe er Partituren von Strauß, Schönberg, Strawinski und Hindemith heran, in deren Werken sind neue technische Probleme gestellt, immer aber in praktisch ausgeprobter, durchführbarer Form.

Es geht nicht mehr an, daß der Dirigent vor dem Orchester steht und dessen einzelne Instrumente und deren Technik kaum theoretisch beherrscht. Er muß sich praktisch mit ihnen auseinandergesetzt haben und in der Lage sein, mit seiner Vorstellungskraft Anregungen zu geben und für die Ausführung des in seiner Phantasie Lebendigen dem Musiker praktische Vorschläge zu machen.

Chorgesang.

Ebenso wichtig wie das Spiel im Orchester ist die Mitwirkung des Schülers beim Chorgesang. Lebendige Musik wandelt sich immer zu gesungener Musik — ganz gleich durch welches vervollkommnete, mechanische Mittel sie zum Klingen gebracht und dargestellt wird. Dann bemühe sich der Schüler um die Leitung eines Gesangschors: auch das kleinste vokale Masseninstrument zwingt ihn zur Erlernung technischer Fertigkeiten, die er dem Orchester gegenüber anwenden kann, und die in einer gewissen Unabhängigkeit beider Hände voneinander und in ihrer selbständigen Detailarbeit bestehen.

Werkbeherrschung.

Den Unterricht des Dirigierschülers muß eine Art intensivster, praktischer Kompositionslehre begleiten. Durch den Bereich seiner dirigiertechnischen Studien sollen sich Übungen kompositionstechnischer Art allmählich auf das ganze Gebiet der Sinfonik erstrecken. An jedem Werke die innere Dynamik zu erspüren, nach der seine Melodie und Harmonik, Rhythmus und Architektonik sich gliedern, ist das Hauptziel dieses Studiums. Allein daraus erwächst die Möglichkeit, daß die darzustellenden Werke sich dem Dirigenten nach ihrer Eigengesetzlichkeit erschließen, daß von ihnen selbst her Tempo, Stil und Ausführungstechnik festgelegt werden.

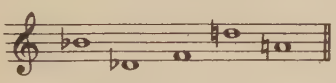
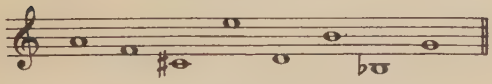
Voraussetzung zu all dem sind gründliche Kenntnisse des Schülers in allen Teilen der Kompositionslehre.

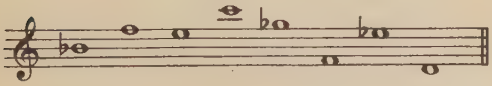
Übungen zur Entwicklung der Musikalität.

Gehör.

Zuerst finde eine Schulung der Gehörsschärfe statt. Man lasse Gebilde folgender Art nachsingen ⟨A und O aller Übungen ist völlige Ausschaltung von Hilfsinstrumenten; der Schüler muß lernen, sich das Wahrgenommene innerlich vorzustellen, um es dann singend oder pfeifend nach außen darzustellen⟩:

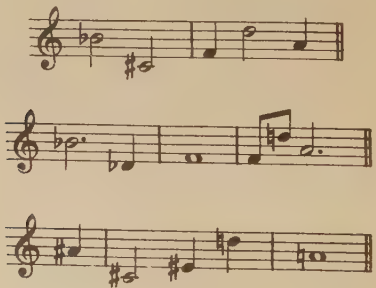
1

a

b

c

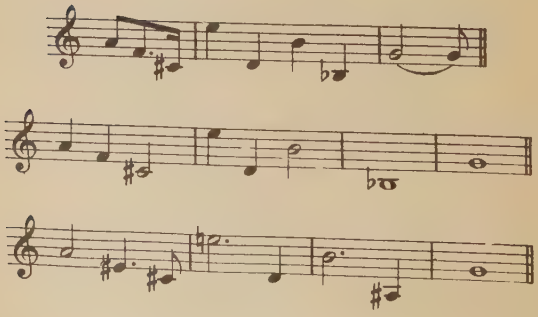


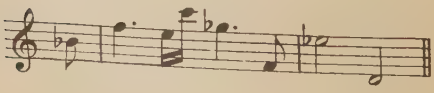
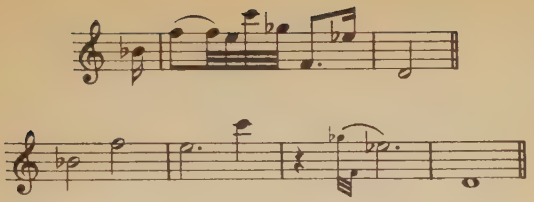
Sind die Töne genau fixiert, so fordere man ihre mehrfache rhythmische und harmonische Zusammenfassung und übe auf diese Weise die Vorstellung der Harmoniebeziehungen und die Taktbewertung der einzelnen Töne (die nachfolgenden Beispiele wollen nur erläutern und zum Selbsterfinden anregende Vorschläge sein):

3 Varianten von 1a.



3 Varianten von 1b.



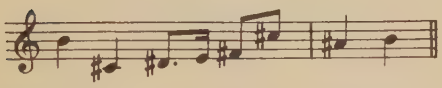
3 Varianten von 1c.

Melodik.

Dann veranlasse man die Bildung kleiner ⟨allmählich ausgedehnterer⟩ Melodiesätze, deren Anfangsmotive man diktiere, und schule daran das Vermögen des Schülers, Schwerpunkte, Anstoßmomente und Kurvenpunkte der Melodik auszuspüren, die Technik ihrer Anwendung und die Gesetzmäßigkeit des Melodiebaus zu erlernen.

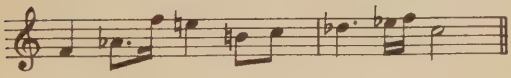
2

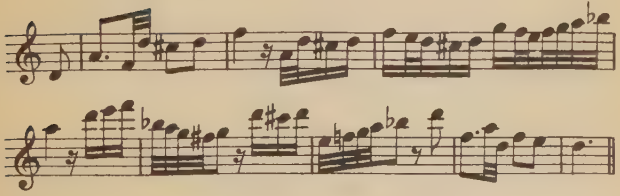
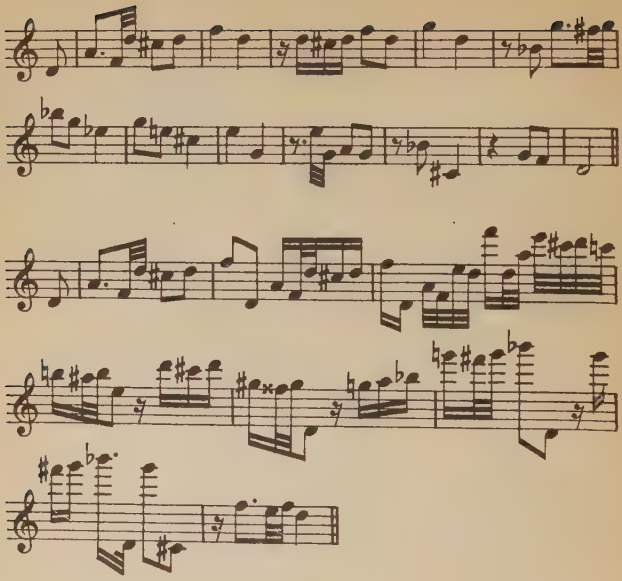
a

b

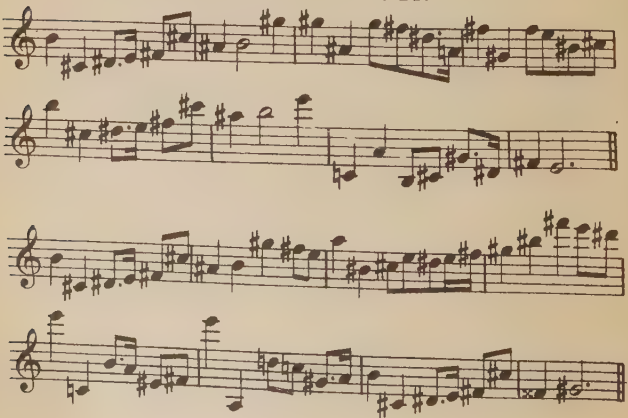


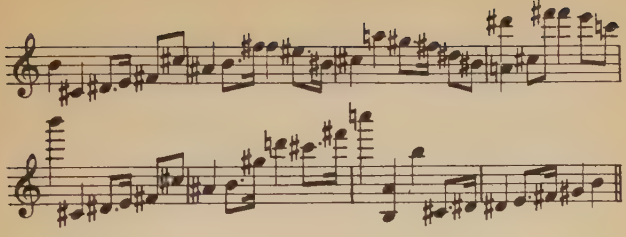
c



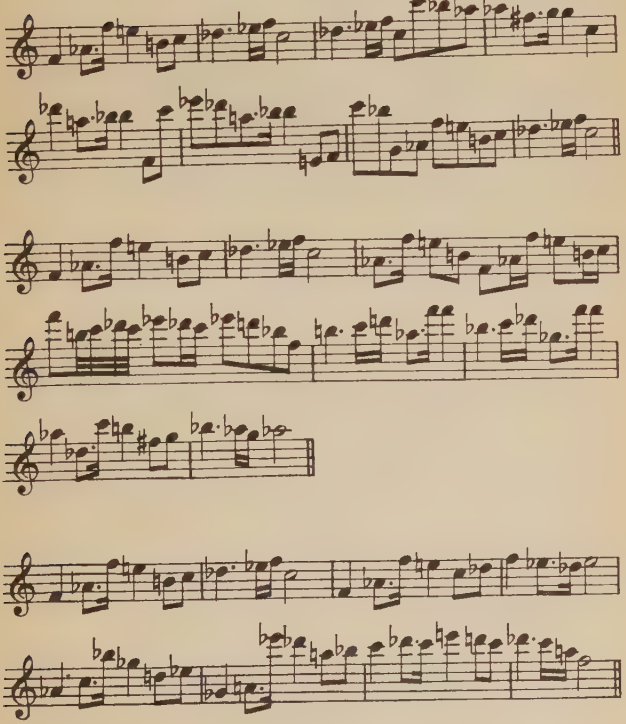
3 Varianten von 2a.



3 Varianten von 2b.





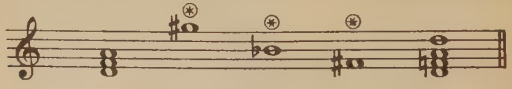
3 Varianten von 2c.



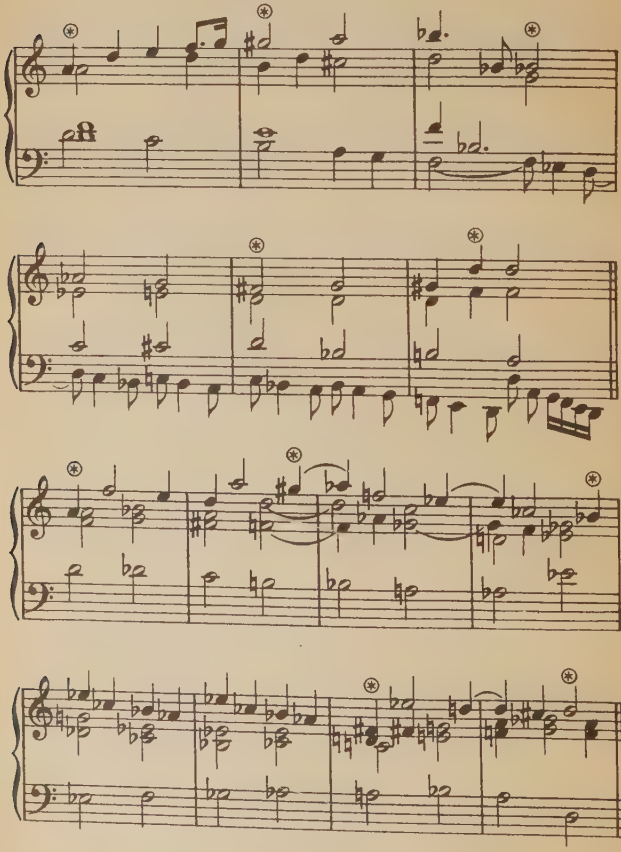
Harmonik.

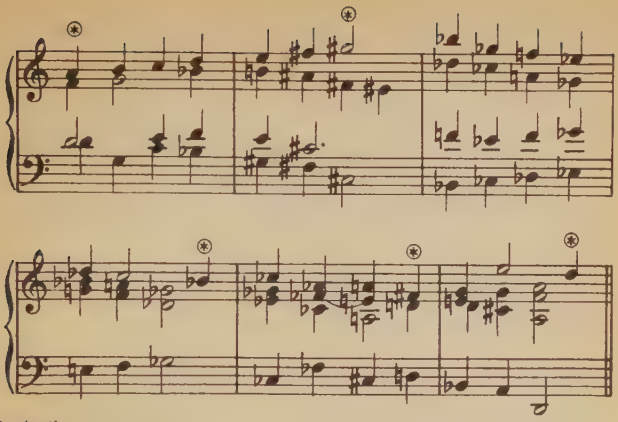
Darauf folge die Fixierung harmonischer Gebilde und deren melodische Ausführung an Hand von Melodiestützpunkten.

3



3 Varianten von 3.



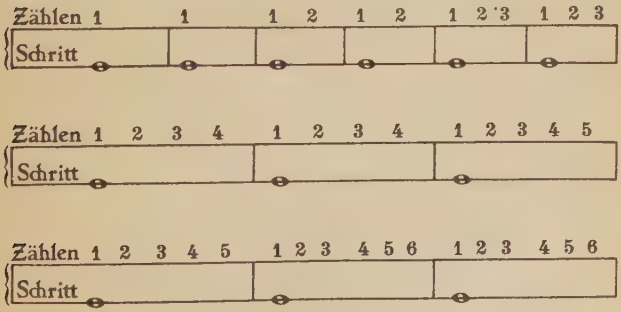


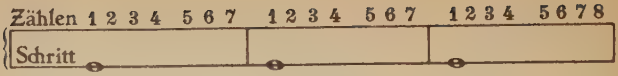
Rhythmik.

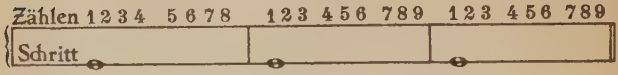
Des weiteren ist Gewicht auf die Entwicklung scharfen, unabhängigen metrischen und rhythmischen Gefühls zu legen. Man übe systematisch ⟨als durchgehende Maßeinheit 𝅝 = 50 angesetzt⟩:

Aufteilungen der Maßeinheit.

Zugrunde liege ein strenger Gleichmaßschritt ⟨𝅝 = Schritt = 50⟩. Dazu zähle man ohne Veränderungen des Tempos und ohne beschleunigende oder verzögernde Übergänge.

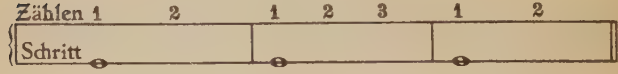




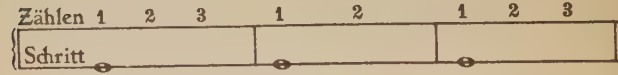


Übungen zu 4.

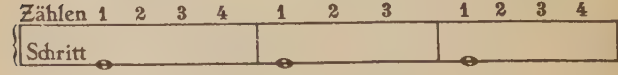
a



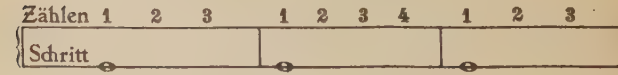
b



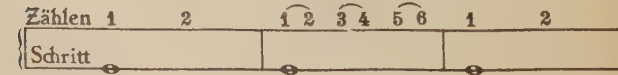
c



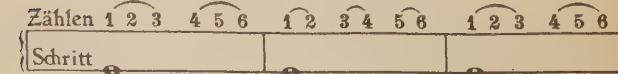
d



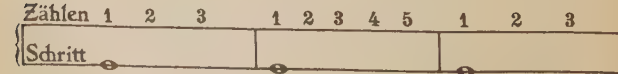
e

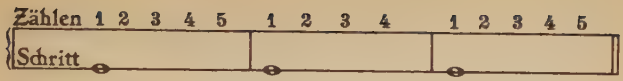


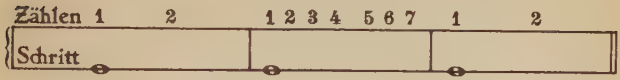
f

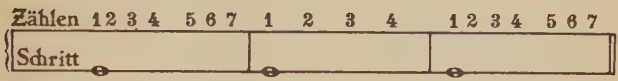


g

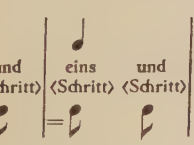


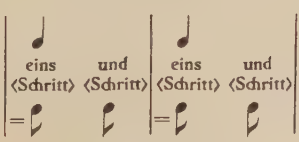


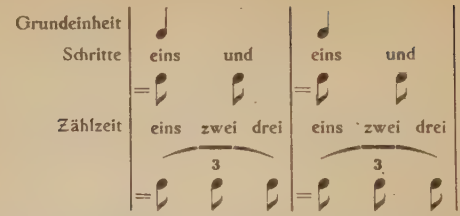




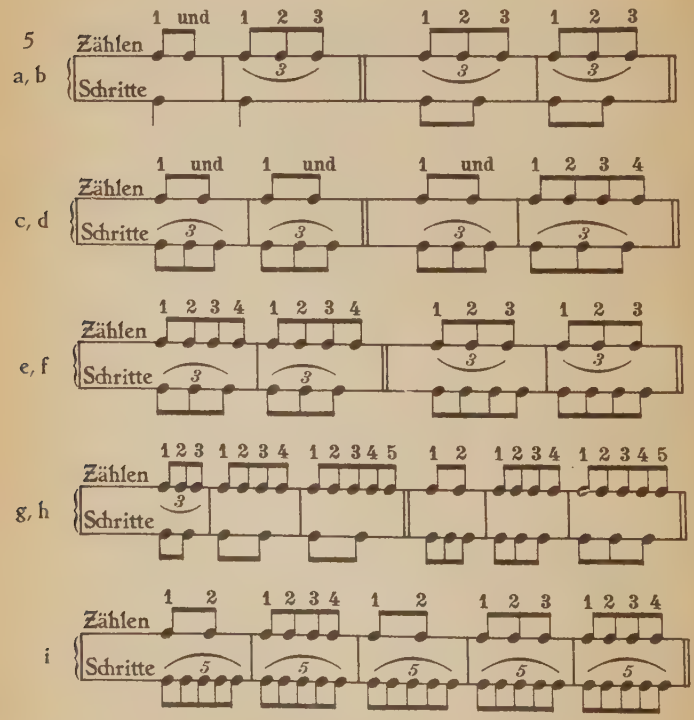
Dann kombiniere man die verschiedenen metrischen Teilungen, indem man ♩=50 setzt und Einheiten denkt, aber 2 Schritte ausführt ⟨♪+♪ = 100 + 100⟩ und:



zählt. Es ist nötig, sich die ungeteilte Einheit immer als Grundlage vorzustellen, so daß nach genügendem Mechanisieren des

dazu gezählt werden kann:



Dies werde nach dem folgenden Schema des weiteren entwickelt und durchgeführt:



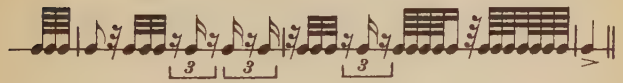
Die folgenden Übungen markiere man und lasse sie von dem Schüler aus dem Gedächtnis wiederholen:

a

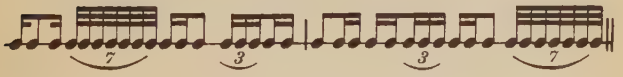
b

c

d



e



Das Dirigieren.

Wie der Blitz und sein Leuchten ein und dasselbe sind, nicht zwei voneinander unterschiedliche Dinge, so muß beim Dirigieren die Klangvorstellung vom Werk und ihr Auf-

leuchten als Orchesterklang in einem untrennbaren Geschehen zusammenschmelzen. Diese völlige Einheit von Vorstellung und Klang, Dirigent und Orchester, Spieler und Instrument ist die ordnende Norm, die uns für das Dirigieren vorschwebt, ist das Ziel, das große Dirigenten mit hingegebenen Orchestern in glücklichen Stunden erreichen.

Orchester und Dirigent.

Der Dirigent hat drei Ausdrucksmittel zur Verfügung: darstellende Gestik, ausdrückende Mimik und das vermittelnde Wort. Von diesen Verständigungsmöglichkeiten zwischen Dirigent und Orchester interessiert uns nur die Gestik. Mimik und Wort sind fragwürdige Hilfsmittel, deren Anwendung ebenso fördern wie hemmen kann; das Wort aber kommt überhaupt nur für die Probenarbeit in Betracht.

Deutlichkeit der Dirigierbewegungen.

Der Vorgang des Dirigierens besteht darin, daß die Bewegungen als einziges Medium des Dirigenten völlig klar den metrischen Ablauf zeichnen und gleichzeitig an ihm in eindeutiger Weise die expressiven und formgestaltenden Kräfte des Werks darstellen. Die erste Forderung ist aber: gleichbleibende Deutlichkeit des metrischen Bildes, gleich ob die Bewegungen groß oder klein, langsam oder schnell, heftig oder zart auszuführen sind.

Partiturbeherrschung.

Der Schüler beherrsche die Partitur so vollkommen, daß er während der Unterrichtszeit nur auswendig dirigiere. Die dadurch gewonnene Freiheit des Gesichts benutze er, um das vorgestellte Orchester ständig im Blickfeld zu haben. Denn da der Dirigent auf seine geistigen Kräfte beschränkt ist,

gebraucht er das Auge als die stärkste stumme Bindung zwischen Menschen. Die geistige Wachsamkeit über das Orchester und die geistige Unabhängigkeit vom Notenbild des Werkes sollen ein Bild seiner souveränen Tätigkeit sein.

Art des Studiums.

Die Übungen des Schülers setzen ein, wenn er einen Teil eines Werkes (und seien es zehn Takte) beherrscht, d. h. wenn er den melodischen, rhythmischen, harmonischen Verlauf, die instrumentale Führung, die vorgeschriebene Dynamik, die Ausführungsbezeichnungen in Kopf und Ohr hat. Das Selbststudium finde vor dem Spiegel statt: dort erblickt der Schüler sich als Dirigenten; diesem Bilde gegenüber versetze er sich in die Situation des im Orchester spielenden Musikers. Er nehme sich wahr, reagiere auf die eigene Tätigkeit und schaffe die Grundlage einer wirklichen Selbstkontrolle. Der Spiegel diene zu nichts anderem, er helfe nur, alle Verzerrung des Körpers und des Gesichts zu vermeiden — alles bleibe natürlich, einfach, ungezwungen, und der Vorgang des Dirigierens auf den rechten Arm beschränkt.

Die Funktion des wahrnehmenden, kontrollierenden Orchestermusikers übernimmt während des Unterrichts der Lehrer. Ihm steht der Schüler mit dem Angesicht gegenüber, ihn dirigiert er; ihn beherrschen sein Blick, seine Gesten.

Zehn Takte eines Meisterwerkes richtig gekonnt und in der höchstmöglichen idealen Form vor- und dargestellt, bedeuten das Verständnis und die Lösung einer Reihe von Problemen. Was daran erlernt ist, braucht nur übertragen und bei anderen Objekten variiert zu werden.

Der Schüler stelle sich die Komposition nicht nur vor beim Dirigieren, sondern er singe innerlich das ganze Werk. Der Ton muß ideal und in möglichster Sinnlichkeit in ihm klingen, damit die darstellende Bewegung ganz Ausfluß,

ganz dienender Gestus bei ihm werde, nie Selbstzweck, äußerliches Zeichenmachen.

Darstellende Geste und vorgestellter Ton.

Die Geste sei der klingende Ton, sie fasse zusammen, was als geistiger Vorgang, als sinnliches Wollen, als schaffendes Vorstellen im Dirigierenden Ton erzeugen will. Sie erstrebe die Schlichtheit vollkommener Instrumente: ganz leicht, ganz faßlich, ganz eindeutig zu sein, auf ein Minimum beschränkt, aber alles bedeutend! Sie sei der vollkommene Blitz, im Orchesterklang leuchtend, sie umspanne, organisiere, verströme die vielfältigen, berauschend bunten Energien des Orchesters.

II. Eigentümlichkeiten des Dirigierens.

Die Werkdarstellung.

Die später zur Beschreibung gelangenden Dirigierbewegungen zeigen eine individuelle schlagtechnische Form, deren Kenntnis und Anwendung es dem Schüler ermöglicht, durch gemeinsame Arbeit mit dem Lehrer die ihm eigentümliche Bewegungsform auszubilden. Verschiedene Körper bevorzugen verschiedene Schnelligkeiten, ein langer Arm größere, ein kurzer kleinere Bewegungen. Alle diese individuell bedingten Hemmungen und Neigungen sind ausnahmslos dem obersten Gesetz unterzuordnen:

die ausübende Dirigiertechnik muß der Vorstellung des Werkes dienen; diese bestimmt die Technik, modelt ihren Zielen gemäß den individuellen Einzelfall um.

Die Idealvorstellung.

Wie die ausführende Orchestertechnik der Vorstellung allein unterworfen ist und diese den Bogenstrich, den Bläseransatz formt, statt daß technische Gewohnheiten die Klang-

vorstellungen bestimmen, so steht das Bild der idealen Vorstellung ordnend über dem Körper, formt sie die Bewegungen, statt diese beeinflussend vor die Musik treten zu lassen.

Deutlichkeit.

Voraussetzung zur Materialisation eines Tonwerkes ist die äußerste Deutlichkeit seiner Darstellung. Diese geht allem voran, fehlt sie, so ist das Werk nicht vollständig. Ihre Voraussetzung wiederum ist äußerste Korrektheit in der technischen Wiedergabe durch das Orchester. Hier ist das A und O des Dirigierens: eine undeutliche Aufführung, ein unkorrektes Spiel verfälschen das darzustellende Werk.

Absichtslosigkeit.

Das Ideal der musikalischen Aufführung aber ist die Darstellung, die Werden des Werkes ist, die scheinbar absichtslos, ohne Zwang geschieht, in der das Werk seinen eigenen Kräften zu entquellen scheint; eine Aufführung, in der kein Crescendo mehr gewollt, kein Ritardando, kein Rubato erzwungen ist, deren Ablauf wie natürliches Atmen vor sich geht. Ihre Bedingungen sind höchste Lebendigkeit der Vorstellung und technisch eindeutigste Materialisation.

Bildungsniveau der Ausführenden.

Orchester.

Dieses Ziel verlangt eine Selbständigkeit des Orchestermusikers, die nur möglich ist, wenn er mitformender Künstler, Kunstkollege ist; das Ideal der vollendeten Orchestermaschine gehört in die Vergangenheit, will es doch eine selbstverständliche Voraussetzung zum Ziele umfälschen.

Man kann das Orchesterniveau nicht hoch genug fordern! Es ist eine Schande, daß Elementardinge geprobt werden müssen. Ein höheres Bewußtsein der Orchestermusiker würde viele Dinge ihrer Selbstregelung unterwerfen, die heute noch vom Dirigenten kontrolliert werden.

Die Besprechung des Orchesters und seiner Funktionen wird dieses Problem einer ausführlichen Erörterung unterziehen.

Dirigent.

Wenn die Forderung höherer Bildung an den Musiker zu stellen ist, um wieviel mehr gilt sie für den Orchesterleiter! Der Dirigent ist die geistigste Erscheinungsform der reproduzierenden Kunst. Seine Tätigkeit umschließt Jahrhunderte künstlerischer Hochblüte. Im Laufe einer Saison dirigiert er die unterschiedlichsten Werke in einer Auswahl, wie weder der Geiger noch der Pianist sie kennt. Werke eigentümlich in Stil und Gehalt, in Wahl der Mittel, der Form und des orchestralen Gewandes. Die spezialisierende Ausübung anderer Künste, wie die des Theaters, das mehrere Regisseure vereinigt, neben den realistischen und den modernen den Shakespeare-Regisseur stellt, ist unvergleichbar mit der eigentümlich repräsentativen Stellung des Orchesterleiters. Um so bedeutsamer ist es, die Voraussetzungen zu erkennen, die ihn befähigen, seiner Kunststellung gerecht werden zu können.

Eine ausgezeichnete lebendige Allgemeinbildung bildet die Grundlage seiner Tätigkeit. Nehmen wir das Stilsammelsurium der letzten zehn Jahre: Impressionismus, Expressionismus; Individualismus, Gemeinschaftskunst; neue Klassizität, neue Sachlichkeit; Bewegungsmusik, Gebrauchsmusik; Zwölf-Ton-Musik, Viertel-Ton-Musik — welche Fülle von Begriffen, welche Fülle von Stilversuchen, von Experiment und Lösung, Abstraktion und wahrer Kunst. Man kann Strawinski nicht wie Schönberg spielen, muß Hindemith und Křenek verschieden darstellen; oder man denke nur an Unterschiede wie Busoni und Pfitzner, Kaminski und Webern, Honegger und Strauß.

Die Generationen wiederholen das Gesetz des Individuums, was heute gilt, bestimmte die Jahrhunderte: Wagner neben Brahms, Bruckner neben Reger, Beethoven neben Schubert, Mozart neben Gluck und Händel neben Bach — welche Fülle von eigen geprägten Kräften, welcher Reichtum an Unterschieden der Persönlichkeiten. Sie alle muß der Dirigent umspannen, aus der Glut seines Wesens zu sich selbst erwecken. Wie weit auch der Radius seines Geistes reichen mag, ohne gründliche Bildung bliebe sein Verstehen begrenzt. Dazu muß sich kulturgeschichtliches Wissen gesellen und eine Kenntnis der musikhistorischen Zusammenhänge: das erste helfe die Bedingungen auffinden, durch welche die schöpferischen Persönlichkeiten ihre Eigenform erhalten; das zweite gebe die Mittel an die Hand, die Besonderheiten der einzelnen von denen der Zeit abzutrennen. Der Stil der Zeiten und der Stil der Persönlichkeiten, die Konvention des Allgemeinen und die der Individuen müssen dem Bewußtsein des Dirigenten erkennbar sein. Ist er doch der Lebensspender seiner Kunst, der die Einzelnen und die Jahrhunderte zu Leben erweckt oder auslöscht.

Philosophische Kenntnisse sollen ihm die Weltanschauungen eröffnen, die hinter dem Schaffen der Künstler stehen. Die Gedankenwelt Schopenhauers hat Gebiete des Empfindens erschlossen, die in der Kunst der Musik vorher keinen Ausdruck fanden. Man höre die fünf Gedichte der Mathilde Wesendonck, die Schopenhauerische Vorstellungen in Dichtung verwandeln; Richard Wagner hat sie in Töne gestaltet, die neue Erlebnisgebiete widerspiegeln. Man denke an Mozarts „Zauberflöte", an den hohen Sinn dieses kindlichen Spiels. Die reine und tiefe Erhabenheit seiner Wirkung ist ein Widerklang der Ergriffenheit, mit welcher die im Freimaurertum verkörperten Ideale des neuen Bürgertums in Mozart und seinen Zeitgenossen lebten. Wie aber kann jemand Beet-

hovens Ringen verkörpern, der von dessen persönlichen Problemen nichts ahnt: dem Kampf zwischen Ichbewußtsein und Gemeinschaftsempfinden, der schöpferischen Selbstherrlichkeit seines Individuums und dessen Verlangen nach Aufgehen, nach Untertauchen in der Menschheit. Jenen endlosen Kampf, den das G-dur-Konzert gestaltet, der aus den Anfangs- und Schlußaufschreien des Allegretto der VII. Sinfonie aufklingt, der nach dem Rausch der fordernden Gewißheit: alle Menschen werden Brüder! — das Herz des Einsamen zögern, bangen und fragen läßt: werden alle Menschen Brüder?

Der Kreis unserer Forderungen dehnt sich immer mehr aus. Wir erinnern an die Beschränkung der Tätigkeit des Dirigenten auf das Geistige als die stärkste menschliche Kraft und daran, daß wir ihn die geistigste Erscheinungsform der reproduzierenden Kunst nennen mußten. Solch hohem Berufe kann der nur entsprechen, in dem das Geistige wahrhaft lebt und Wissen umspannend dem Empfinden und der schöpferischen Gestaltung beigesellt ist.

Problematik der Orchesterleitung.

Intuition und kritische Beobachtung.

Das Eigentümliche der Tätigkeit des Dirigenten besteht darin, daß sie intuitive Gestaltung und kritische Beobachtung verbindet. So hat auch seine Geste eine doppelte Funktion: das Kunstwerk darzustellen und das Orchester zu führen. Das aber heißt: beaufsichtigen und korrigieren, vorbereiten und erleichtern, während der Aufführung Fehler ausgleichen, falschen Entwicklungen vorbeugen und sie unterbinden. Eine Art überwachen Gewissens des Orchesters, muß der Dirigent beobachten, stützen und helfen. Erst wenn ideale Beherrschung des Werkes das ermöglicht, gewinnt die Aufführung den Charakter der vollkommenen Leichtigkeit.

Die Geste sollte zweierlei bewirken: die Aufzeichnung des metrischen Ablaufes des Werkes und die Darstellung seiner expressiven und formgestaltenden Kräfte. Als drittes muß sie die Ausführung gestalten, deren Qualität bestimmen, zum Höchstmaß steigern.

Der Lehrer als Studienorchester.

Der Lehrer hat neben der Werkdarstellung die Überwindung der aus der Praxis folgenden Schwierigkeiten zu üben. Vermag die Geste des Schülers das Werk eindeutig auszudrücken, so muß sie dazu die Kraft der souveränen Orchesterbehandlung erwerben, d. h. der Lehrer folge dem leitenden Schüler in verschiedenen Formen: 1. als ein Orchester von vorbildlicher Empfindsamkeit, das jede Bewegung des Dirigenten ideal befolgt ⟨hier ergibt sich sofort die Korrektur des Übertriebenen: alles Zuviel der Geste wird Übermaß der Wirkung⟩; 2. als ein Orchester von mittlerer Qualität, das willig reagiert, aber des Ansporns bedarf ⟨hier sind Hilfen des Dirigenten des öfteren vonnöten, z. B. bei Steigerungen und deren richtiger Entfaltung, bei Tempowechsel, Ausdrucksnuancen und der Abwägung der Klangmassen⟩; 3. als schlechtes, gelangweiltes Orchester, bei dem alles Selbstgetane ungenügend bleibt ⟨hier werden darstellende und Zweckbewegungen eins, ist das Willensmoment der intuitiven Werkverlebendigung gleichzusetzen⟩.

Die Verantwortung des nachschaffenden Musikers.

Das Geschehen der Musik ist das Leben dieser Kunst, der verwehende Klang die einzige Wirklichkeit ihrer Werke. Korrektur ist nur möglich durch vorbeugendes Erkennen, der nicht vermiedene Fehler wird Gestalt des Werkes.

Der Unterricht muß also die Geistesgegenwart entwickeln, die Fähigkeit des Schülers zu beaufsichtigender Vorausschau.

Fehler, Ungenauigkeiten, Schwächen der Ausführung müssen dirigierend vorhergesehen und unterbunden werden.

Die bisherige Praxis setzte voraus, daß dieser wichtigste Teil des Dirigierens nur als Folge ausgedehnter Tätigkeit zu erlernen sei. Dieser im höchsten Maße antikünstlerischen Meinung verband sich belustigenderweise eine Art Gottesgnadentum, das das Dirigieren mit Vorliebe zum Himmelsgeschenk abstempelte: „Dirigieren läßt sich nicht erlernen, entweder man ist dazu geboren oder erlernt es nie". Was niemand erlernen kann, ist die Kraft der Persönlichkeit, das künstlerische Vermögen, das die Natur uns schenkt. Ferner gibt es besondere Voraussetzungen, die den einen zum Sänger, den anderen zum Instrumentalisten, einen dritten zum Dirigenten prädestinieren. Alle Ausübung des Berufes aber ist technischer Art, und diese Technik muß wie jede andere erlernbar sein. Die Orchester sollten das Spiel verweigern, wenn Dirigenten an ihnen das Dirigieren erlernen wollen. Der Instrumentalvirtuose, der mit unfertiger Technik Kunstwerke vorführt, ist eine Unmöglichkeit; das aber war bis heute eine unvermeidliche Erscheinung in der Entwicklung und Praxis der Dirigenten.

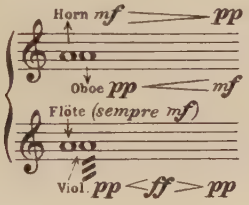
III. Orchesterspiel und Dirigieren.

Eigentümlichkeiten des Orchesters.

Der Orchesterton.

Untersuchungen über Vortrag und Auffassung sind in unserer Arbeit vermieden. Sie gehören zur Lehre vom musikalischen Kunstwerk, wie diese jede musikalische Reproduktion bestimmt. Die folgenden Erörterungen allgemeiner Art stehen in besonderem Zusammenhang mit dem Dirigierproblem.

Wir unterscheiden am klingenden Ton: Höhe, Stärke, Dauer, Volumen, Farbe, Charakter, Intensität und Ansatz. Alle diese Eigenschaften sind unabtrennbar; wir können sie auf ein Minimum beschränken, doch kommen sie immer in ihrer Gesamtheit vor ⟨als Geigen-, Gesangs- oder Klavierton⟩. Anders ist der Orchesterton. Das Orchester umfaßt nicht nur alle Instrumente, sondern vereinigt auch Gruppen von ihnen miteinander. Das heißt, daß wir an jedem erklingenden Ton die Eigenschaften unbegrenzt variieren können. Nehmen wir z. B. das eingestrichene a und instrumentieren es folgendermaßen:

7

Die Stärke des Tones bleibt scheinbar dieselbe: dem *mf decrescendo pp* des Hornes entspricht ein entgegengesetztes *pp crescendo mf* der Oboe. Das *mf* der Oboe ist aber ein anderes als das des Hornes: das Resultat ist ein leichtes Decrescendo. Unmerklich wird die Dauer in das Geigentremolo aufgelöst, das auf dem Höhepunkte Stärke, Volumen und Klangfarbe verändert. Das Volumen des *mf* beginnenden a′ von Flöte und Horn ist vernehmbar größer als das am Ende erreichte von Flöte und Oboe. Umgekehrt ist die Klangfarbe des Tones aus einer sanft dunklen heller geworden, hat das Dolce des Anfangs von Flöte und Horn mit der Oboe den Charakter eines neutralen *mf* angenommen und die Intensität des Tones eine wahrnehmbare Steigerung erfahren. Der Ton blieb derselbe, seine Eigenschaften wechselten! Neben der Verringerung

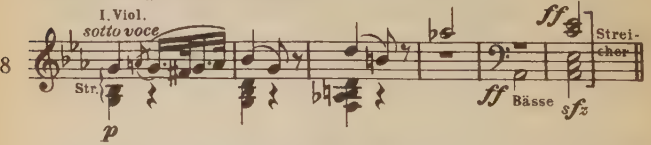
von Tonstärke und Volumen wuchsen Farbe, Charakter und Intensität.

Der Orchestervortrag.

Damit nähern wir uns einem künstlerischen Phänomen, das beim Orchesterspiel besondere Bedeutung hat. Wir sahen, daß derselbe Ton einzelne Eigenschaften auswechseln und verändern kann. Weit entscheidender gilt das für die Werkdarstellung: Tempo, Stärke, Vortrag, Rhythmus, Energie, Tonansatz, Tonqualität können einander ersetzen und steigern.

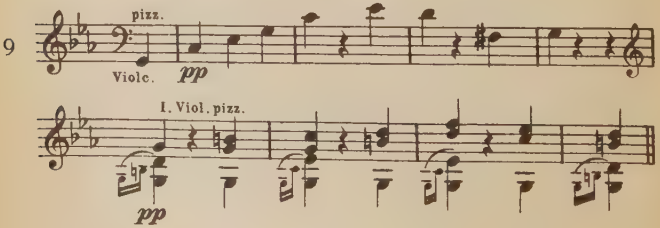
Das allgemeine Maß ist die innere Intensität, die ihrer Anwendung vorausgeht. Dabei unterscheiden wir direkte Intensität ⟨Kraft und Verstärkung der einzelnen Faktoren⟩ und indirekte Intensität ⟨plötzliche Schwäche und Zurückweichen der Faktoren⟩, die sich als Verhalten, Hinauszögern, unentladene Spannung äußert. Beispiele hierzu sind: 1. die aufwärtsirrenden, verlöschenden Geigen vor dem großen Ausbruch im Trauermarsch der Eroica:

Beethoven: „Marcia funebre" der III. Sinfonie

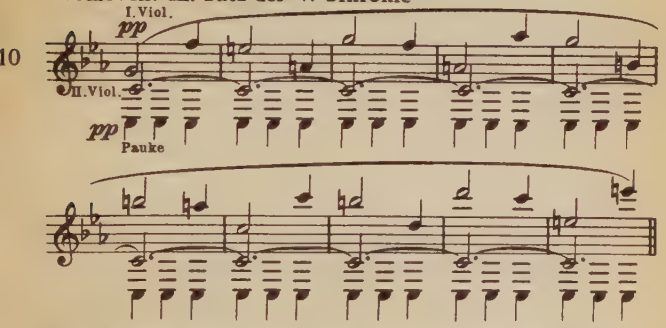


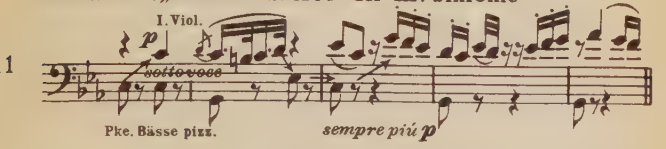
2. die Pizzicato-Auflösung des Themas vor dem Übergang zum Finale der V. Sinfonie:

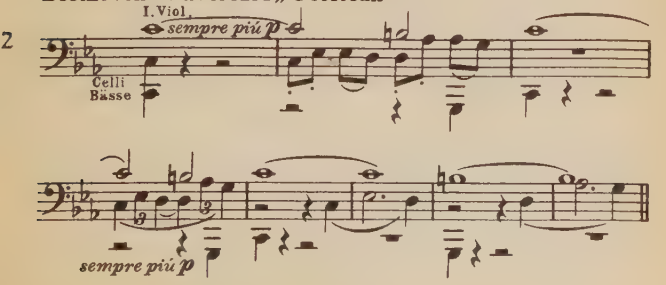
Beethoven: III. Satz der V. Sinfonie



3. die anschließende, über dem c der Pauke emporsteigende Vorbereitung der achttaktigen Crescendo-Überleitung zu jenem Finale:*

Beethoven: III. Satz der V. Sinfonie

*Wir berühren hier Gebiete der musikalischen Komposition, die sorgsamster Untersuchung harren. Zwei wichtige Einzelfälle seien herausgegriffen:
1. die Bedeutung der thematischen Auflösung, wie Beethoven sie am Schlusse des langsamen Satzes der Eroica und der Coriolan-Ouvertüre vollzieht

Beethoven: „Marcia funebre" der III. Sinfonie

Beethoven: Ouverture „Coriolan"



Die Steigerung.

Physische und psychische Intensität.

Es ist ein Gesetz, daß gesteigerte psychische Energie in Form von gesteigerter physischer Energie nach außen drängt. Physische Energie ist antimusikalisch: die Musik als die Kunst des Geistes und der geistigen Spannungen kann die physische Energie als Selbstzweck nicht ertragen.

Nachlassen der inneren Intensität bei gleichbleibender Stärke, bei gleichbleibendem Tempo und gleichbleibendem Rhythmus wirkt als Abschwächung dieser Faktoren. Eine Anwendung des genannten Gesetzes wäre ein Crescendo-Aufbau nach etwa folgendem Plane:

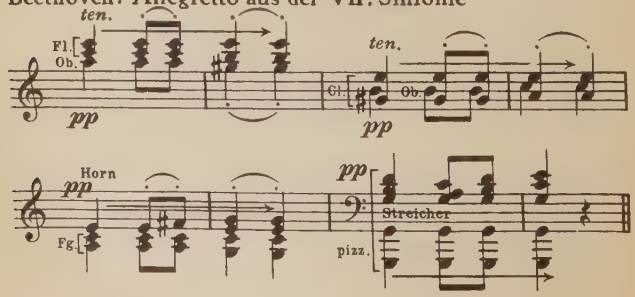
Angenommen, die Streichergruppe vollziehe das ganze Crescendo einer Steigerung; nach und nach treten Holz-

---

2. die steigernde und die hemmende Kraft der Tonhöhenbewegung:

a) im steten Aufwärts als Vorbereitung und Crescendowirkung (von besonderer Gewalt in jener Übergangssteigerung vor dem Finale der V. Sinfonie, wo die Spannung des Aufwärts durch das hemmende gleichmäßige *pp* bis ins Unerträgliche wächst (siehe Beispiel 10));

b) in dem Durch-die-Instrumente-Irren und In-die-Tiefe-Hinabsinken der Schlußtakte des Allegretto der VII. Sinfonie:



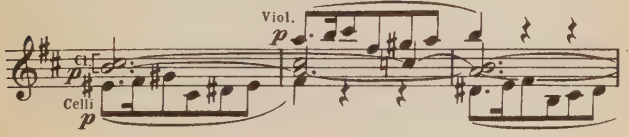
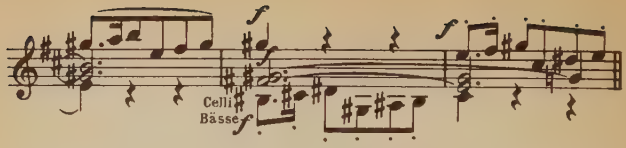
bläser hinzu, und kurz vor dem Höhepunkt fügen Blech und Schlagzeug ihre Stärke der letzten Steigerung bei. Man lasse die allmählich hinzukommenden Holzbläser ohne Crescendo im Piano beginnen; das bloße Vermehren der spielenden Stimmen ergibt eine deutliche Crescendo-Wirkung. Dann, wenn die Streicher das Forte erreicht haben, hemme man das Tempo ihres Crescendo und lasse die Holzbläser in der gleichen Zeit, in der die Streicher aus dem Forte zum Fortissimo gelangen, das Piano zum Forte steigern. Hier spare man wieder, und während das Holz vom Forte zum Fortissimo übergeht, führe man das Blech vom Piano zum Forte. Das Schlagzeug aber lasse man doppelt so langsam crescendieren, so daß es bei dem allgemeinen Fortissimo erst Mezzoforte erreicht. Den Höhepunkt kröne nun sein Schluß-crescendo, während alle anderen Instrumente der erreichten physischen Stärke erhöhte Energie des Rhythmus, der Akzente und der melodischen Bewegung, kurz ein allgemeines Crescendo der psychischen Intensität hinzufügen.

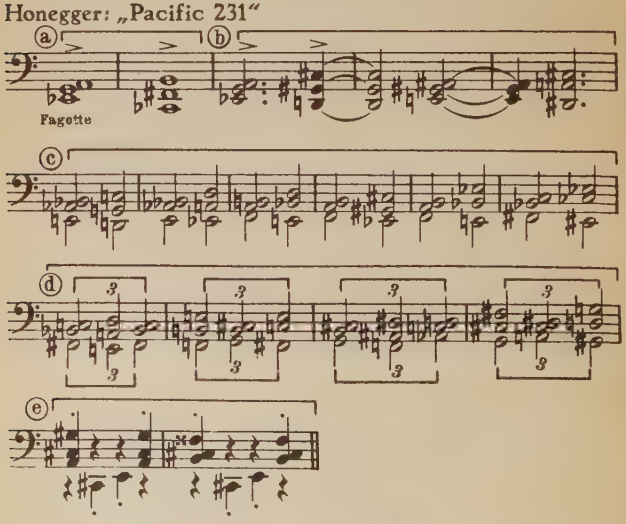
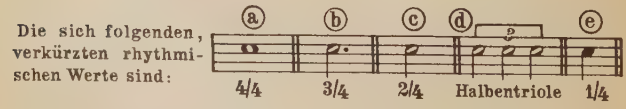
Kombination verschiedener Faktoren.

Während diese Steigerung dynamisch vollzogen wird, besteht eine andere Möglichkeit darin, sie aus der Kombination der verschiedenen Faktoren aufzubauen. Zur Steigerung dienen:

Übergang vom Legato zum Staccato:

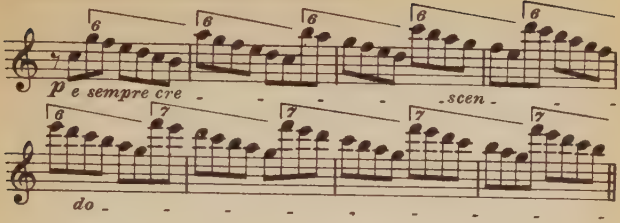
Schubert: I. Satz der H-moll-Sinfonie



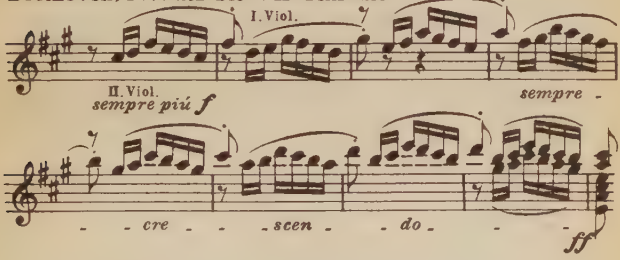
Verkürzung der rhythmischen Werte bei gleichbleibendem Tempo:



Vielfache Wiederholung unregelmäßiger Figuren ‹sechs und sieben Achtel› in einer langen, metrisch unveränderten Ansturmbewegung:

Beethoven: III. Leonore-Ouverture

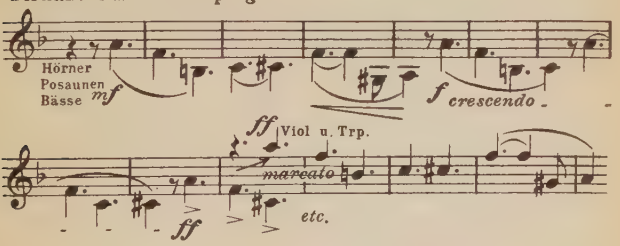
16

Höherschrauben melodischer Schwungmotive:

Beethoven: IV. Satz der VII. Sinfonie

17

Immer energievollere Wiederholung andrängender Motive:

Strauß: Till Eulenspiegel

18



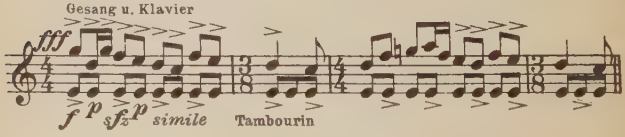
Ein Musterbeispiel der Verknüpfung verschiedenster Faktoren bietet Honeggers schon erwähnte Crescendostudie

„Pacific". Das Problem dieses Stückes war, die Illusion unablässig steigernder Beschleunigung und Kraftentfaltung zu erwecken bei unveränderlichem Grundtempo. Ein eingehendes Studium dieses genialen Wurfes vermittelt die Kenntnis einer ganzen Reihe hierhergehöriger Lösungen.

Beschränkung als Bereicherung.

Musik ohne Ausdrucksnuancen. — Metrik und Rhythmik.

Eine merkwürdige Erscheinung ist Igor Strawinski, dessen Kunst einige Faktoren der Musik ganz negiert. Seine letzten Werke kennen weder Crescendo noch Decrescendo, das bewegliche Expressivo der Melodiegestaltung ‹das Ausdrucksaccel., Ritard. und Rubato› ist vermieden. Die Beseitigung alles romantisch expressiven Beiwerks beschränkt die Töne ausschließlich auf die eigene Kraft: bunt erregenden, fest geordneten Ablauf und knappe, motivisch beschränkte Klangfiguren. Diese Kunst folgt einem anderen Gesetz der Gestaltung, als die klassische und die moderne Musik es kennen. Über einem metrischen Rahmen von strengster Gliederung, genauester Abwägung und genauestem Ineinanderpassen der Teile entwickeln sich die Rhythmik und die Motivik des Werkes. Der Gegensatz einer formal gestaltenden Metrik und eines bunten, reichst entwickelten Rhythmus geben eine neue Art der Spannung, die an Stelle der üblichen expressiven Spannungen tritt.

Strawinski: „Les Noces"

Diese Musik bedarf eines Hilfswerkzeuges, das für andere Werke nur bedingt in Betracht kommt: das Metronom

spielt hier eine entscheidende Rolle und die gemessene, in ihren Teilen genau aufeinanderbezogene Zeit.

Nehmen wir die 1916 geschriebenen „Noces" ⟨eine Kantate für Chor, 4 Soli, 4 Klaviere und 6 Schlagzeugspieler⟩. Durch dieses Werk geht als kleinste Maßeinheit der Wert 240. Das erste Tempo, ♪ = 80, enthält die Maßeinheit als Triolenunterteil. Das zweite Tempo, ♪. = 160, ist das doppelt schnelle erste Tempo, steht zur Maßeinheit im Verhältnis 2 zu 3. Das dritte Tempo, ♩. = 80, enthält die Maßeinheit selbst als Triolenachtel. Das nächste neue Tempo, ♩ = 120 ⟨das eigentliche Haupttempo des ganzen Werkes⟩, umfaßt die Maßeinheit genau als Achtel.

Wir haben also folgende metrische Bezüge vor uns:

♪ = 80 oder 1 : 3
♪ = 160 „ 2 : 3
♩. = 80 „ 1 : 3
♩ = 120 „ 1 : 2

Diese absichtlich ärmer gemachte Musik bringt einen Rhythmus von höchster Mannigfaltigkeit zur Entwicklung. Ihre weiten Forte- und Piano-Flächen, ohne verbindendes Ausdruckscrescendo, verlangen eine Ausführung von größter Exaktheit, die die musikalische Zeichnung nirgends verwischt. Die besondere Art der dirigiertechnischen Darstellung solcher Werke wird erörtert werden.

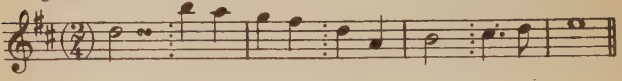
Der Gesang als Grundgesetz aller Musikdarstellung.

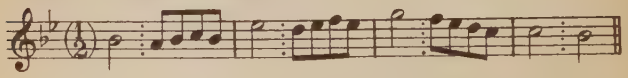
Das Klavier.

Das Klavier als Hausinstrument hat wie eine Seuche verheerend in der Musik gewütet. Bis in die Orchester hinein begegnet man einer Musikausübung, die alle melodischen Zusammenhänge in kleine Unterteile auflöst. Wie der simple

Klavierspieler die — Harmonierückung bedeutenden — Bässe als eine Art Einschnitt und Gliederung des Baus auffaßt, werden $^4/_4$ Taktperioden mit Vorliebe in Halbtakte zerhämmert, werden lebendige Melodiekörper metrisch zu Bruchstücken abgegrenzt. Die folgenden Beispiele hört man gewöhnlich in der notierten Form ‹die Original-Schreibweise ist in beiden Fällen $^4/_4$ resp. $^2/_2$›.

20 **Wagner: Rienzi-Ouverture**

a

Weber: Freischütz-Ouverture

b 

Was ist hier der Fehler, was bewirkt diese Auflösung rhythmisch wohlgegliederter Gestalten in sinnlose Halbtaktfratzen?

Das Singen.

Ein Erbübel der deutschen Musiker: daß sie nicht genügend zu singen vermögen. Oft wird uns ein Spiel serviert, das zwar alle möglichen Tugenden vereint ‹Exaktheit, Elastizität, Gleichmaß, Kraft usw.›, bei dem wir aber die Seele der Musik vermissen, das Singen als die immanente Lebensregelung der Töne. Das Singen ist die Lebensfunktion der Musik. Fehlt sie, so verzerren sich ihre Gestalten, bewegen sie sich in sinnlos von außen bestimmtem Zeitmaß.

Zwei Arten des Crescendo.

Einatmen ist Konzentrierung, Ausatmen Entspannung; so ist alles Singen Konzentrieren und Entspannen. Jede Melodie

führt ihre gestaltende Bewegung zu einem Mittelpunkt, von dem aus sie die Töne entläßt. Konzentrierung ist Spannung, Spannung scheint Crescendo, und Crescendo — umgekehrt — ist Wille der Töne, ihren Mittelpunkt zu erreichen.

Dieses Spannungscrescendo ist scharf zu unterscheiden von dem Ausdruckscrescendo der nachklassischen Musiker. Nicht unsere Sache ist es, zu untersuchen, ob die Italiener oder die Mannheimer das letztere erfunden haben; sicher ist nur, daß die Mannheimer darin glänzten, daß Mozart es bei ihnen kennenlernte und Beethoven ihre Technik seiner Anwendung übernahm.

Den Mannheimern blieb der merkwürdige Ruhm vorbehalten, die äußerlichste Eigenschaft des Tons, seine Stärke, zuerst in Steigerung und Abschwächung als Selbstzweck kultiviert zu haben. Die spätere pseudo-psychologische Entwicklung der Musik fand daran eine wichtige Stütze: dynamische Werte ersetzen die Erfindung, und das große Erdbeben der Auferstehungs-Sinfonie ⟨der II. Sinfonie Gustav Mahlers⟩ geschieht als ausschließlich dynamischer Lärm, als ungegliedertes Schlagzeugcrescendo.

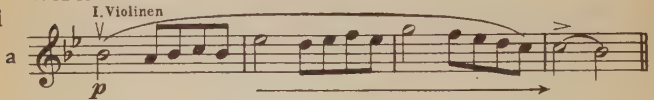
Die Technik der Phrasierung aber entwickelt die Mittel, deren richtige Anwendung das Spannungscrescendo vortäuscht: handelt es sich hier doch kaum um wirkliche Klangverstärkung, sondern um ein Zielstreben der Töne, das nur crescendoartig in Erscheinung tritt.

Spannungscrescendo.

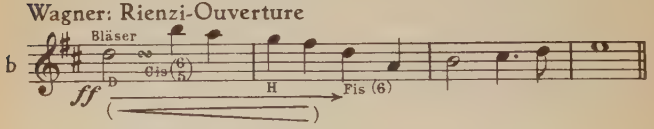
Nehmen wir das Freischützbeispiel. Die Harmoniebewegung vollzieht der vierte Takt! Bis dahin steigt der Es-dur-Akkord in der Doppelschlag-Melodie der Einzeltöne aufwärts und sinkt — über dem vollzogenen Eintritt in die Dominante — als Melodievorhalt c' b zum Ausgangston zurück. Die drei Takte bewegen sich wie ein Einatmen

zu der motivisch bedeutsamen Vorhaltsbildung hin; sie erst entläßt das Streben, die Spannung, beginnt den antwortend abklingenden Teil der Phrase.

Weber: Freischütz-Ouverture



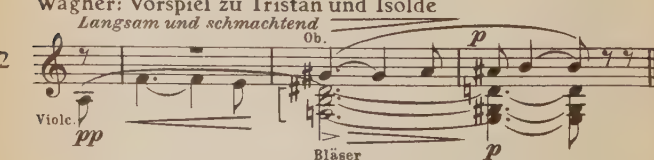
Wagner: Rienzi-Ouverture



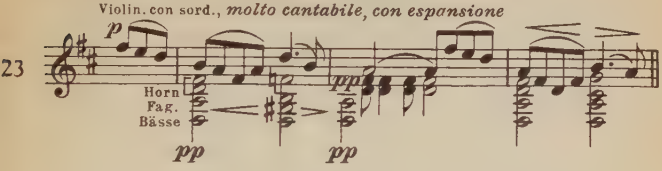
Bei dem Rienzibeispiel, das die Kadenzierung I. — V.^{6} — IV. — I.^{6} vollzieht, wird das Fortschreiten der Harmonie von einem natürlichen Crescendo der Melodie begleitet, das die aufwärts schwingende Doppelschlagbewegung weiterhin verstärkt. Beide Fälle zeigen das Spannungscrescendo: im Freischütz vorgetäuscht als Resultat der Bewegung, im Rienzibeispiel ⟨durch die intensivere Strebung der harmonischen Kadenz⟩ zu wahrnehmbarer Tonverstärkung angewachsen.

Das Ausdruckscrescendo.

Ein prägnantes Beispiel für das Ausdruckscrescendo ist der Anfang des Tristan-Vorspiels.

Wagner: Vorspiel zu Tristan und Isolde

Hier ist die Dynamik ⟨vom Komponisten genau fixiert⟩ notwendig begründet durch die psychologische Parallele

schmerzhaften Sehnens und verwirrt ermattenden Zurücksinkens. Eine ähnliche Stelle ist das Ausdrucksscrescendo im ersten Satz der Pathétique von Tschaikowski.

Tschaikowski: I. Satz der VI. Sinfonie

Singen als Lebensfunktion der Musik.

Das Singen ist nicht nur die Voraussetzung der richtigen Melodiegestaltung, es vermittelt auch das Tempo, in dem sie vor sich geht ‹wir verweisen auf Richard Wagners Schrift: „Über das Dirigieren", die die Grundzüge einer musikalischen Tempolehre in allgemeiner Fassung erörtert›. Der italienische und der französische Instrumentalist musiziert singend, der deutsche vorwiegend instrumental; d. h. statt die Technik dem Gesang unterzuordnen, beschwert er diesen durch Gewohnheiten seiner Technik. Durch Gewohnheiten seiner Technik und das metrisch gliedernde Klavierspiel — als das Wesen der künstlerischen Musik ‹sie ist vorgestellter und erklingender Gesang!› verfälschende und hemmende Übel.

Orchesterkunde.

I. Die Streicher.

Der Konzertmeister und seine Aufgaben.

Vorstellung und Technik.

Wir haben als Schwäche des deutschen Musikers seine mangelnde Schulung zu gesungenem Spiel getadelt und als ein allgemeines Gesetz der musikalischen Darstellung aufgestellt: nie darf die Vorstellung sich der Technik unterordnen. Dieses Gesetz sagt in Kürze alles aus, was Dirigent und Orchester zu erzielen haben; seine Erfüllung bei künstlerisch reiner Interpretation bedeutet das Ideal musikalischer Reproduktion.

Der ehemalige Rivale des Dirigenten, der Konzertmeister, muß heute sein wichtigster Helfer sein. Ein Konzertmeister, der gesunde Musikalität, künstlerisches Interesse und allgemeine Bildung mit Virtuosentum, kammermusikalischer Schulung und der Fähigkeit zu bestimmender Führung vereint, kann unschätzbare Bedeutung haben und den Klang des ganzen Orchesters veredeln und beeinflussen.

Der Vertraute des Dirigenten.

Er sei der künstlerische Vertraute des Dirigenten, dem dieser die Regelung aller indirekten, das Dirigieren berührenden Probleme anvertraut. Hierhin gehören:

a) Das Einstimmen des Orchesters.

Dieses darf nicht auf dem Podium, sondern muß vorher erfolgen. Im Stimmzimmer stelle man eine Stimmgabel auf, von der die Bläser aufs sorgfältigste den Ton übernehmen.

Bläser.

Je ein Vertrauensmann der Holz- und der Blechbläser wache darüber, daß nicht nur die Instrumente derselben Gruppe untereinander, sondern daß sie auch in sich selber stimmen. Besonders Klarinetten und Flöten müssen auf übereinstimmende Sauberkeit achten. Ebenso im Bleche Trompeten und Posaunen. Beide Bläsergruppen aber sollen auf das genaueste wiederum untereinander auf Stimmung halten.

Streicher.

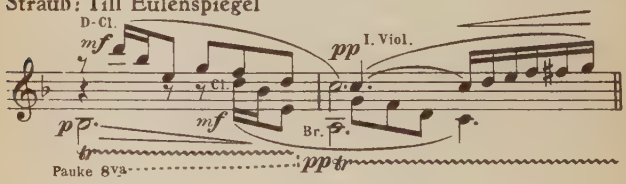
Die Kontrolle der Streicher unterliegt dem Konzertmeister. Beim Ausgange auf das Podium höre er nochmals das a' der Streicher ab. Absolut zu vermeiden ist das laute Stimmen. Das a' der Oboe wird meist schon falsch übernommen; denn kaum ertönt es, so fahren die Streicher, es erstickend, *fortissimo* über die Saiten der Instrumente.

Im Interesse einer standhaltenden Stimmung des Orchesters müssen 20 Minuten vor Beginn des Konzerts die Instrumente angespielt werden und wenigstens 10 Minuten vor Anfang alle Musiker auf dem Podium sein. Die Saaltemperatur darf während des Konzerts nicht mehr auf die Stimmung einwirken können; das setzt voraus, daß die Instrumente ihr rechtzeitig angepaßt worden sind.

Auf dem Podium muß Stille herrschen; notwendige Reinheitskorrekturen sind *pp* vorzunehmen. Zum Wesen des Konzerts gehört eine gewisse Festlichkeit, die durch eine würdige Haltung des Orchesters zu fördern ist.

Schlagzeug.

Der Führer des Schlagzeugs hat darüber zu wachen, daß die tonlich nicht fixierten Schlagzeuginstrumente diesen Charakter wirklich behalten; es dürfen also Triangel, Becken, Tam-Tam und Glocken keine bestimmenden Obertöne hervortreten lassen.

Etwas anderes ist es, wenn mehrere Trommeln im Klang unterschieden gefordert werden. Dasselbe gilt für die Art der Glocken, der Becken und des Tam-Tams. Ein guter Pauker mit künstlerischem Verantwortungsgefühl wird darüber wachen, daß die richtigen Instrumente zur Stelle sind; daß „tiefe" Glocken nicht zu helle Klangwirkung geben, daß kleine Becken nicht stumpf wie Topfdeckel klingen, daß ein großes Tam-Tam wirklich schwer und dunkel dröhnt. Vor allem müssen die Pauken aufs peinlichste stimmen. Vom Komponisten beabsichtigte besondere Wirkungen sollen durch Sauberkeit sofort vernehmbar sein ⟨z. B. das getrillerte a der Bratschen als die ins Hellere verklingende Auflösung des Paukenwirbels auf B in „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß⟩.

Kontrolle der Stimmung.

Der Konzertmeister vollzieht die oberste Kontrolle der Sauberkeit des eingestimmten Orchesters. Er führt die Reinheit der in der Tonhöhe fixierten drei Gruppen des Orchesters untereinander durch.

b⟩ Die Aufstellung des Orchesters.

I. und II. Geigen.

Es ist zu empfehlen, die Geigenpulte nicht im rechten Winkel zur Person des Dirigenten aufzustellen. Bei dieser Anordnung werden die dem Publikum zunächstsitzenden Spieler vom Dirigenten weg ins Orchester schauen. Viel-

mehr stelle man die Geigenpulte schräg stumpfwinklig, so daß der Dirigent notwendig im Blickfeld der Musiker steht.

Raumfrage, Beleuchtung.

Im ganzen ist zu beachten, daß das Orchester genügend Raum hat, daß die Musiker sich gegenseitig nirgends beengen, daß alle Plätze gut beleuchtet sind, der Dirigent bequem und deutlich zu sehen ist.

Die zusammengehörenden Spieler derselben Gruppe müssen gute Fühlung miteinander haben. Das gilt für das Holz und Blech ebenso wie für das Schlagzeug, dessen Exaktheit durch schlechte Aufstellung beeinträchtigt wird.

c) Die Proberäume.

Der Konzertsaal als idealer Proberaum.

Die Proben müssen im Konzertsaal stattfinden; jede andere Akustik schafft neue Klangverhältnisse. Im engen Proberaum kann überlaut oder roh klingen, was im Aufführungssaal *f* oder *p* dolce wirkt. Die Proben setzen angenehme Verhältnisse voraus; es geht nicht an, die Musiker im ungeheizten Saal sitzen zu lassen. Man schelte diese Bemerkungen nicht pedantisch: die Arbeit des Dirigenten ist Arbeit mit bewußten Menschen. Die Ökonomie, die sie erfordert, setzt die Ausschaltung aller unnötigen Erschwernisse voraus.

Konzertmeister und Orchestervorstand.

Wieder kommen wir auf den Konzertmeister zurück. Er als Vertrauensmann des Dirigenten, zusammen mit dem Orchestervorstand als Vertrauensmann der Musiker, übernehme die erleichternde Regelung aller dieser das Dirigieren nicht direkt berührenden Angelegenheiten.

II. Violinen, Bratschen, Bässe; Haupt- oder Nebenstimmen?

Eine wesentliche Forderung ist, daß das Streichorchester in allen Stimmen gleich gut besetzt ist. Die zweiten Geigen, Bratschen und Kontrabässe dürfen nicht von schwächeren Instrumentalisten gespielt werden. Beim Probespiel mache man deshalb keine Unterschiede — zweite Geiger und Bratschisten haben dieselben Aufgaben zu lösen wie die Primgeiger.

Die Eigentümlichkeiten der Streichertechnik.

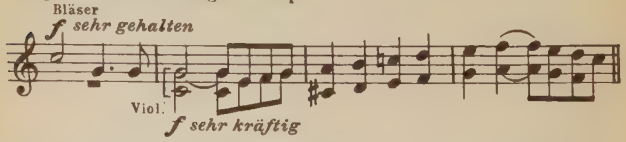
a) Finger- und Bogenakzent.

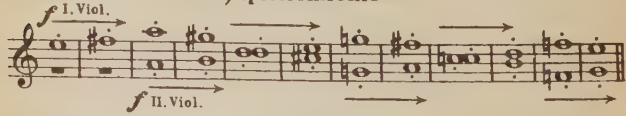
Dient der Bogenakzent zum direkten Akzentuieren, so verstärkt der Fingerakzent die Artikulation.

Der Fingerakzent wird zur Anwendung gelangen:

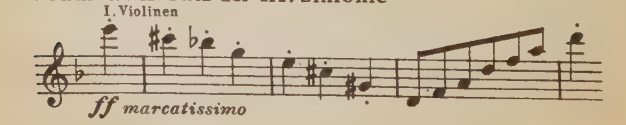
Verstärkung der Artikulation.

1. wenn ein Akzent zwar nicht gefordert, die Deutlichkeit und Intensität des Tonansatzes aber zu betonen ist.

Wagner: Meistersinger-Vorspiel

Mozart: IV. Satz der Jupitersinfonie



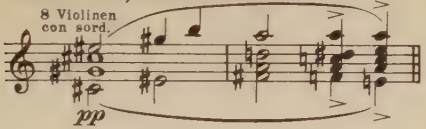
Bruckner: II. Satz der IX. Sinfonie



Ersatz des Bogenakzents.

2. um im *pp* den Bogenakzent zu ersetzen:

28

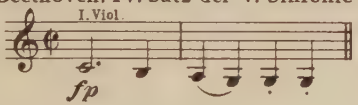
Weber: Euryanthe-Ouverture

Der Bogenakzent dient:

Motivbeginn.

1. zum scharfen Motivbeginn:

29

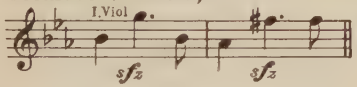
Beethoven: IV. Satz der V. Sinfonie



Profilierung.

2. zur Profilierung einer Klangfigur:

30

Beethoven: Eroica, I. Satz

Betonung von Akkordhauptnoten.

3. zur Betonung wichtiger Hauptnoten figuriert aufgelöster Akkorde:

Weber: Euryanthe-Ouverture

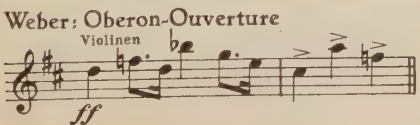
31

Motivhervorhebung.

4. zur deutlichen Abhebung motivischer Unterteile:

32

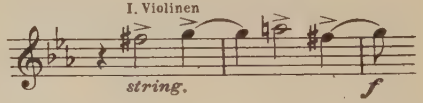
Weber: Oberon-Ouverture



Synkopenschärfe.

5. zur Verschärfung des Hervordrängens synkopischer Werte:

33

Weber: Freischütz-Ouverture

fp Akzent.

Als *fp* kann der Bogenakzent in dreierlei Form auftreten:

6. zur Hervorhebung ausdrucksbetonter Noten ⟨als echtes *fp*⟩:

34

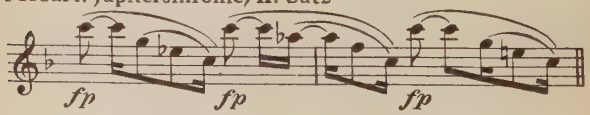
Beethoven: Pastorale, II. Satz

fp decrescendo.

7. als Umschreibung von *f decrescendo p*:

35

Mozart: Jupitersinfonie, II. Satz

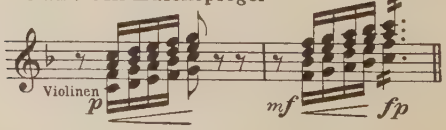


fp Zäsur.

8. zum Markieren eines angestrebten und erreichten Zieles:

36

Strauß: Till Eulenspiegel



b) Legato-Tonbildung.

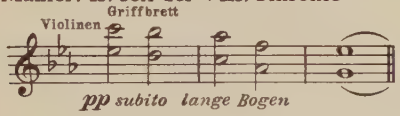
Folgende Arten der Legato-Tonbildung müssen genau voneinander unterschieden werden:

Flageolett-Strich.

1. der von Mahler ins Orchester eingeführte *pp* Flageolett-ton, mit ganzer Bogenlänge seidig gestrichen:

Mahler: II. Teil der VIII. Sinfonie

37

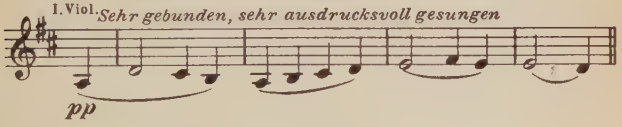


Gezogenes *pp*.

2. der *pp* Gesang; die Anwendung des ganzen hauchenden Bogens, aber nicht gestrichen, sondern zart gezogen:

Mahler: II. Satz der III. Sinfonie

38

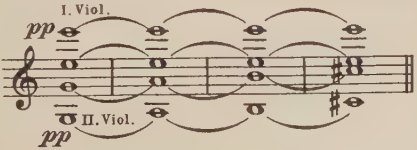


Gleitendes non espressivo *pp*.

3. der erstarrende *pp* Ton; der liegende Bogen kaum in Bewegung, ohne Druck und Zug langsam dem Ende zugleitend:

Busoni: Trauermarsch (Nr. 8) aus der Turandotmusik

39

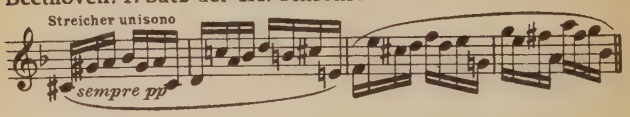


Legatofigurationen.

4. der gezogene ruhige *pp* Strich bei figurativer Melodieauflösung:

Beethoven: I. Satz der IX. Sinfonie

40

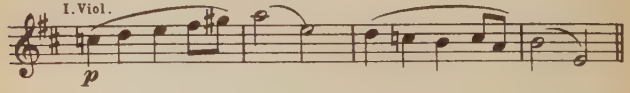


Gleichmäßig gleitender Gesang.

5. der gleichmäßig gleitende Gesangsstrich:

Beethoven: Violinkonzert, I. Satz

41

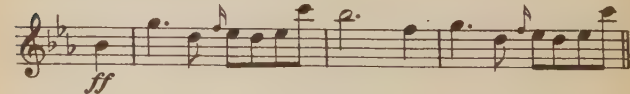


ff Legato „Strich für Strich".

6. das gestrichene *ff* Legato, das durch Weichheit und Ziehen des ganzen Bogens durchaus den Charakter der Bindung behalten muß:

Weber: Euryanthe-Ouverture

42

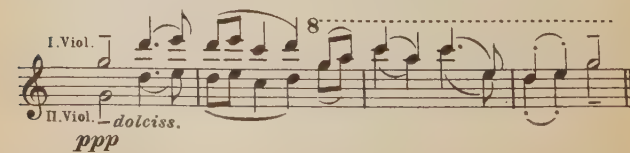


pp espressivo.

7. das gezogene *pp* espressivo:

Busoni: Marsch ⟨Nr. 4⟩ aus der Turandotmusik

43



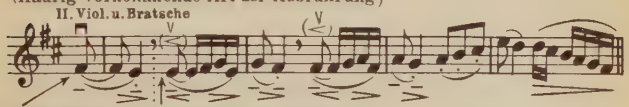
Das vollkommene Legato.

Ziehen, streichen, gleiten.

Alles vollkommene Legato setzt voraus, daß die drei Möglichkeiten des gebundenen Gesanges ⟨ziehen, streichen, gleiten⟩ nie gemischt werden, daß einem gezogenen Abwärts nicht ein gestrichenes Aufwärts antwortet; ferner, daß das innere Tempo von Auf- und Abstrich genau abgewogen ist und in vielen Fällen dasselbe bleibt.

Beethoven: III. Satz der IX. Sinfonie
(Häufig vorkommende Art der Ausführung)

44

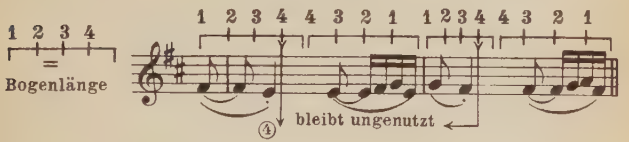


Gezogenes Abwärts, angefangen mit einem falschen Druck am Frosch; in einen flacheren Klang übergehend durch Gleitenlassen des Bogens.

Schneller Aufwärtsstrich – dadurch falsches Crescendo und Betonung auf dem e'; die Sechzehntel tonlos überspielt (siehe Fußnote ⊛).

Fehlerquellen.

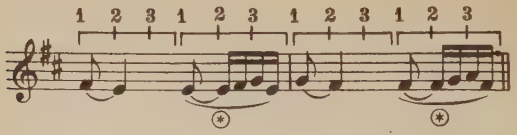
Es entsteht aus dem ruhigen Auf und Ab der Melodie, aus diesem Idealgleichmaß von Ein- und Ausatmen leicht ein asthmatisch verkürzendes Zerrbild von folgender Form:

45

Das Gleichmaß des Striches.

Man spiele mit vollkommenem Gleichmaß des ziehenden Bogenstriches ⟨1/8 Noten auf 1/3 Bogenlänge⟩ die Melodie

⊛ Natürlich übertreiben unsere Angaben. Da sie aber allgemein wiederkehrende Schwächen aufdecken, sei diese Vergröberung erlaubt.

und lasse ihr die natürliche Phrasenzusammenfassung durch die Schwere des Bogenstriches:

46

Für den Klangcharakter des Legato ist die linke Hand von entscheidender Bedeutung:

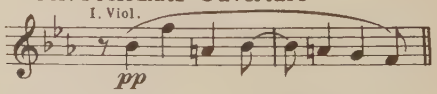
Intensiver langsamer *pp* Legato-Gesang.

1. Ihre Intensität vermag den ruhenden Klang des schwelgerisch langsamen *pp* Gesanges im Schlußadagio der III. Sinfonie von Mahler zu höchster Lebendigkeit zu entfalten, indem die Finger mit fast zärtlichem Druck sich die einzelnen Melodietöne zureichen ⟨siehe Beispiel 38⟩.

Beseelte Begleitungsfiguren.

2. Ebenso ist die Beseelung folgender *pp* gleitenden Allegrostelle durch leichtes Vibrato-Drücken der linken Hand zu erzielen:

47



Diese Stelle wird sofort flach, etüdenhaft klingen, wenn die linke Hand nicht wie mit zögernder Zärtlichkeit die einzelnen Töne festzuhalten trachtet. Hier begegnen wir einem wichtigen Hilfsmittel der Melodiegestaltung. Stellen, die aus den verschiedensten Gründen nicht recht klingen, können durch Über-

⊛⊛ = kaum wahrnehmbares Spannungscrescendo.

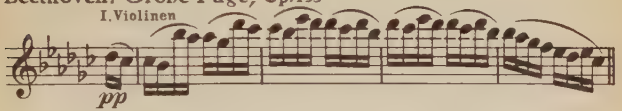
dehnen, Klopfen oder Überspielen der Melodieunterteile singend gemacht, verdeutlicht und entmaterialisiert werden.

Überdehnen.

3a) Das nächste Beispiel zeigt die Anwendung des Überdehnens:

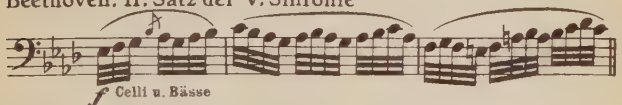
Beethoven: Große Fuge, Op. 133

I. Violinen

48

b) Man lasse die Celli und Bässe der folgenden Stelle nicht nur *ff*, sondern gleichzeitig mit dem Willen zu intensivstem Festhalten der Töne spielen und ⟨streng im Takt bleibend⟩ alle Zweiunddreißigstel-Werte quasi überdehnen; sofort werden sie melodisch vernehmlich und ohne die üblichen Retuschen deutlich hörbar werden.

Beethoven: II. Satz der V. Sinfonie

49



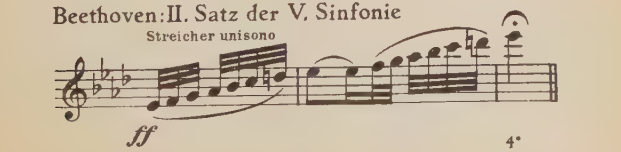
Klopfen.

4a) Diese Stelle, deren Sinn das durch die Tonleiter zur melodischen Bewegung aufgelöste Erstürmen der oberen Oktaven ist, „klopfe" man mit den Fingern der linken Hand, vollziehe also eine Art schnellster Fingerakzente. Dadurch erhält sie, bei ausgesprochenem Legatocharakter, die gewollte steigernde Anstiegsintensität:

Beethoven: II. Satz der V. Sinfonie

Streicher unisono

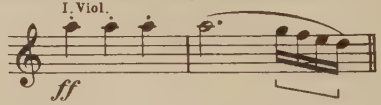
50



b) Beispiel 51 zeigt eine Anwendung kleiner Melodie-Bindenoten, die deutlich gehört werden sollen. Sie müssen ähnlich „geklopft" werden.

Mozart: IV. Satz der Jupitersinfonie

51



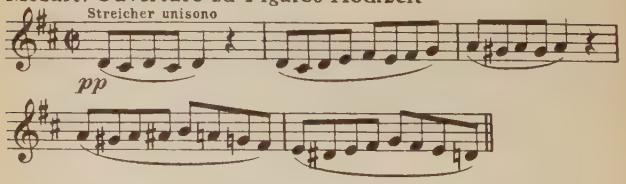
Überspielen.

5a) Das Überspielen soll die melodische Konsistenz auf ein Minimum führen; es kann im Adagio wie im Allegro erfolgen. Die Finger dürfen den Ton kaum ergreifen, müssen drucklos, weich, zum nächsten übergehen (siehe Beispiel 15).

b) Im Allegro sollen sie das Bestreben haben, vorzeitig vom kaum gefaßten Ton zum nächsten überzueilen, nirgends verharren, sondern alles überspielen zu wollen:

Mozart: Ouverture zu Figaros Hochzeit

52



c) Bogen-, Lagen- und Saitenwechsel.

1. Bogenwechsel.

Auf- und Abstrich.

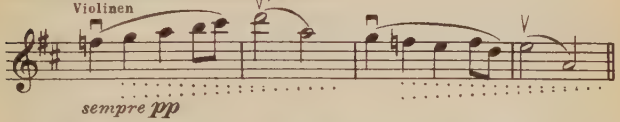
Natürliche Tendenzen des Bogenwechsels sind die crescendierenwollende Aufstrichbewegung und der betont anfangende decrescendierende Herabstrich. Beide entsprechen dem natürlichen Phrasenverlauf, wenn Aufstrich mit Einatmen und Abstrich mit Ausatmen zusammentreffen. Ist dies nicht der Fall, so muß aufs strengste vermieden werden, daß diese Gewohnheiten den Sinn der Musik verfälschen.

Phrasierung und Bogenstrich.

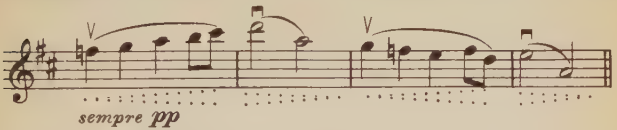
Die übliche Verbindung von Taktanfang und Abstrich führt zu den widersinnigsten Phrasierungen. So wird das folgende Beispiel in allen Orchestern Abstrich, Aufstrich gespielt. Die musikalische Phrase ist aber unverkennbar Aufstrich, Abstrich. Hier wird aus der mechanischen Befolgung des Gewohnten einem Hauptgesetz widersprochen. Tatsächlich klingt denn auch immer das Thema so:

Beethoven: Violinkonzert, I. Satz

53



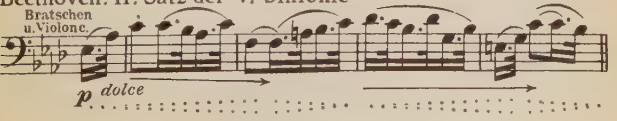
statt das immanente Spannungscrescendo deutlich werden zu lassen:

54

Aufstrich und Phrasierungsauftakt.

Umgekehrt führt die Identifizierung von Aufstrich und Phrasenauftakt zu ganz lächerlichen Betonungen und Crescendi. Den Anfang des 2. Satzes der V. Sinfonie von Beethoven hört man regelmäßig etwa folgendermaßen: das *es* mit einem leichten Akzent, den ganzen Auftakt betont. Die Tendenz der Phrase aber ist ein verborgenes Spannungscrescendo, das über das *as*, zum *c* hin entwickelt, zum *f* des nächsten Taktes führt:

Beethoven: II. Satz der V. Sinfonie

55



Varianten von Bogenlänge und Druck.

Der Grund solcher allgemein verbreiteter Übel ist das Fehlen einer ausschließlich durch die musikalische Vorstellung bestimmten Strichtechnik. Eine solche erfordert, daß die Bogenlänge in reichster Variation gebraucht wird. Daß sie entsprechend der Phrasierungs- und Crescendobewegung zu wachsen hat und umgekehrt mit dem Ausklingen der Phrase oder einem Decrescendo geringer wird. Legt man der Tonqualität wegen beim Orchester ganz allgemein auf lange Striche Gewicht, so bedeutet die wachsende Bogenlänge hier eine Druckverstärkung ⟨ausgedrückt als die Skala: gleiten, ziehen, streichen⟩ und dementsprechend das Decrescendo eine Druckentspannung ⟨entsprechend der Skala: streichen, ziehen, gleiten⟩.

Die Möglichkeiten des Bogenstrichs.

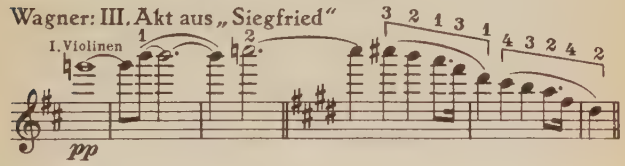
Die außerordentliche Bedeutung des richtigen Bogengebrauchs und seiner bewußten Anwendung als ganzer, halber und Drittel-Strich, in der Mitte, am Frosch, an der Spitze ausgeführt, als Abwärts- und Hinaufbewegung, gleitend, gezogen oder gestrichen, muß jedem Musiker ohne weiteres klar sein. Und nun sehe man daraufhin die Orchester an. Wie selten begegnet es, daß ein Orchesterstreicher bei einer lang gesteigerten Gesangskantilene alle möglichen Phasen des entwickelnden Bogenstriches wirklich zu ihrem Aufbau anzuwenden vermag.

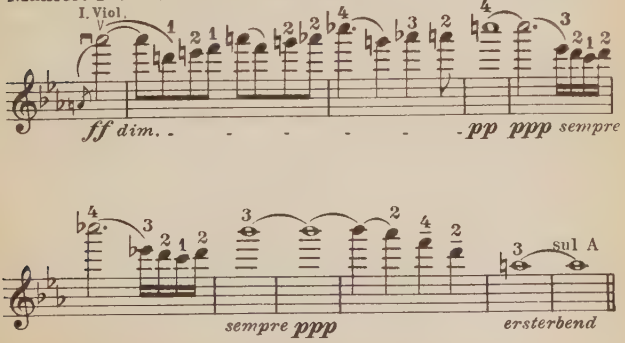
Ganz allgemein ist zu fordern, daß durch Wechsel des Strichs nie Betonungen oder Zäsuren entstehen dürfen. Das Gesetz des idealen Gesanges und seiner Darstellung ist das Ziel, dem alle Technik sich zu beugen hat.

2. Lagenwechsel.

Dem Lagenwechsel kommt keine so entscheidende Bedeutung zu für die Melodiegestaltung wie dem Bogenstrich. Allein jedem Streicher ist es bekannt, wie leicht sich beim Lagenwechsel Rückungen einstellen; falsche Einschnitte, falsche Betonungen sind die Folge, die durch besondere Güte der Technik oder einen neuen Fingersatz allein vermieden werden können.

Phrasierung und Fingersatz.

1. Eine besonders gefürchtete Stelle ist die absteigende Melodie der I. Geigen aus dem Siegfried:

Legato und Lagenwechsel.

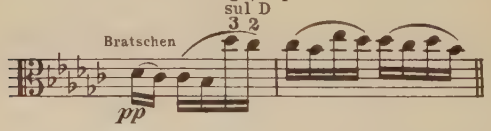
2. Mahler: IX. Sinfonie, Schlußsatz:

Gleichmäßigkeit und Fingersatz.

3. Ebenso wichtig ist genau überlegter Fingersatz für die *pp* legato Sechzehntel-Stelle aus dem 1. Satz der IX. Sinfonie ⟨siehe Beispiel 40⟩. Das absolute Gleichmaß und die innere Ruhe dieser Stelle sind nur zu erzielen, wenn Fingersatz und Bogenwechsel dafür bei allen Streichern dieselben sind.

Timbre und Lagenwechsel.

4. Beethoven: Große Fuge:

Beethoven: Große Fuge, Op. 133



58

Dieser Melodiesprung der Bratschen in die Dezime muß auf der D-Saite vollzogen werden, wenn die Melodie nicht einen plötzlichen Bruch und eine völlige Veränderung des Timbres erleiden soll.

Das Timbre.

Hier berühren wir ein wichtiges Gebiet der Streicher: die Frage des einheitlichen Timbres. Das Timbre hängt im wesentlichen davon ab, welche Saiten für die Entwicklung einer Melodie benutzt werden. Nehmen wir z. B. das oben angeführte 2. Thema aus dem Adagiosatz der IX. Sinfonie von Beethoven. Die Ausführenden sind Bratschen und II. Geigen, die diese Stelle gemeinsam auf der D-Saite spielen. Das hat nicht nur den positiven Grund der Entwicklung eines warm-sehnsüchtigen Gesangstones der Violinen, sondern vor allem muß der Übergang der Bratschen von der sanften D-Saite auf die näselnd helle A-Saite vermieden werden. Die II. Geigen könnten das Thema auf beiden Saiten spielen, es behielte fast unverändert den Grund-

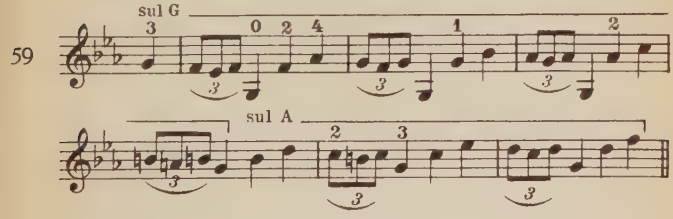
charakter. Gehen aber die Bratschen bei den Höchsttönen der Melodie auf die A-Saite, so werden diese Töne intensiv hervorgehoben und umgefärbt. Sie erhalten einen aufdringlichen Klang, der dem Charakter dieses traumhaft-sehnsüchtigen Singens ganz entgegen ist.

Schwache und starke Lagen.

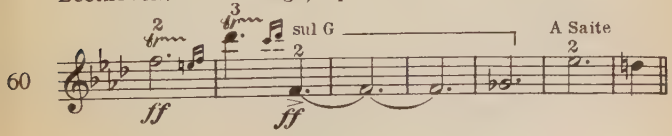
Damit haben wir eine Frage angeschnitten, welche von großer Bedeutung für das Orchesterspiel ist: die Benutzung und Vermeidung der natürlich exponierten stärkeren und schwächeren Töne und Lagen. Allen Streichinstrumenten ist es gemeinsam, daß die tiefsten und die höchsten Saiten am stärksten klingen. Die schwächeren Lagen sind auf den mittleren Saiten. Melodien, die auf ihnen natürlich spielbar sind, müssen trotzdem oft auf der G-Saite nach oben entwickelt und über die A-Saite schnell in die Höhe zur E-Saite geführt werden, um den Ton stark genug zu entfalten und gegen das übrige Orchester durchzukommen.

Tonverstärkung.

Bruckner: IV. Satz der II. Sinfonie



Beethoven: Große Fuge, Op. 133

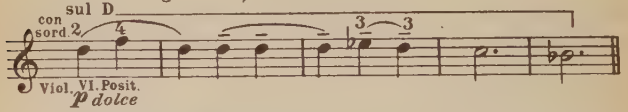


Tonabschwächung.

Der umgekehrte Fall ist die Bevorzugung einer schwächeren Lage aus klanglichen oder die Melodie charakterisierensollenden Gründen:

Kaminski: Magnificat, II. Teil

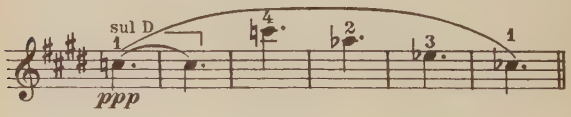
61



(Diese Choraleinsätze der I. Violinen ⟨in der oberen Oktave von der Flöte mitgespielt⟩ mit dem Charakter eines in zart-verschleiertem Orgelregister beginnenden Cantus firmus, auf der D-Saite ausgeführt, sind von einem zauberhaften Reiz.)

Schubert: II. Satz der H-moll-Sinfonie

62

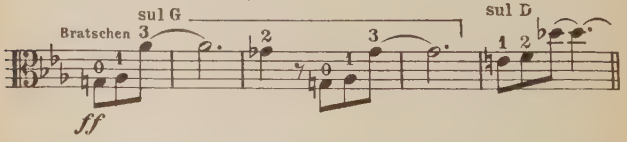


Notwendigkeit der Retusche.

Schlimm ist es, wenn eine wichtige Stimme so ungünstig in den schwachen Lagen eines Instrumentes ertönt, daß sie nicht verstärkt werden kann:

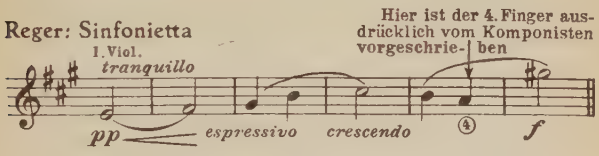
Beethoven: Große Fuge, Op. 133

63

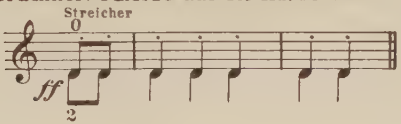


Hier hilft nur Retuschieren ⟨Abdämpfen der anderen Stimmen⟩ und verdoppelte rhythmische und Vortrags-Energie.

Es sei noch bemerkt, daß der Ton leerer Saiten innerhalb einer Melodie vermieden und auch sonst nur vorsichtig angewandt werden sollte. Die leere Saite hat immer ein helleres Timbre und kann ⟨für empfindliche Ohren⟩ einen Gesang direkt abbrechen:

64

Anders ist es, wenn die leere Saite zur Verschärfung oder Unterstreichung angewandt oder gar im Unisono mit dem auf der Nebensaite gegriffenen Ton gespielt wird:

65



3. Saitenwechsel.

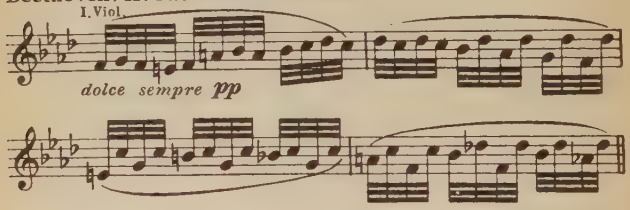
Gelegentlich des Legato-Bogens war hingewiesen worden auf die falschen Zäsuren und Betonungen, die mechanischer Strichwechsel ergibt. Das dort Gezeigte gilt gleichermaßen vom Saitenwechsel. Der klassische Fall ist die schon mehrmals zitierte Sechzehntel-Stelle aus dem 1. Satz der IX. Sinfonie. Regelmäßig entstehen hier leichte Crescendi und Akzente durch das Wechseln der Saiten. Nur ein äußerst sorgfältiges Studium vermag diese Stelle zu richtigem Erklingen zu bringen.

Figurative Melodieauflösung.

1. Dieselbe Schwierigkeit entsteht bei figurativer Melodie-auflösung, wie folgende Stelle aus der V. Sinfonie von Beethoven sie aufzeigt:

Beethoven: II. Satz der V. Sinfonie

66

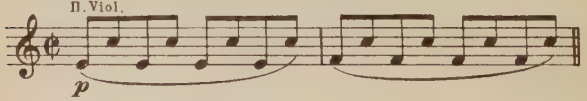


Begleitungsfiguren.

2. Besondere technische Leichtigkeit erfordern Begleitungsfiguren der klassischen Musik, wie etwa die Stelle der II. Geigen aus dem letzten Satz der Jupiter-Sinfonie:

Mozart: Finale der Jupitersinfonie

67



Voraussetzung ihrer Ausführung ist ein gut geschultes leichtes Handgelenk, ohne das sie nicht unbeschwert und akzentlos aufsingen kann.

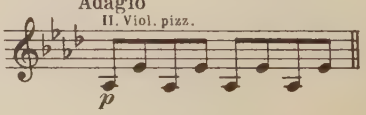
Pizzicato.

3. Viel schwerer ist die Pizzicato-Fassung, wie sie im Adagio der II. Bruckner-Sinfonie vorkommt:

Bruckner: II. Satz der II. Sinfonie

Adagio

68



Diese harfenartigen, tropfenden Begleitungstöne sind kaum in der vorgestellten Gleichmäßigkeit und Schönheit zu erzielen. Anläßlich des „Pizzicato" werden wir auf ihre Ausführung zurückkommen.

d) Der Non-legato-Strich.

Wir unterscheiden zwei Arten:

1. Der scharf gekürzte Ton

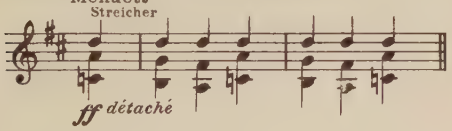
hat folgende Varianten: Détaché, Martellato, Staccato, Spiccato; davon können Staccato und Spiccato (das letztere als „geworfener" Bogen) mehrere Noten auf einen Strich vereinen:

Detaché.

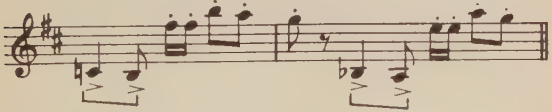
Méhul: III. Satz der II. Sinfonie

Menuett

Streicher

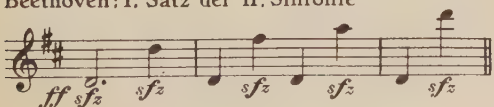
69

Weber: Oberon-Ouverture

70



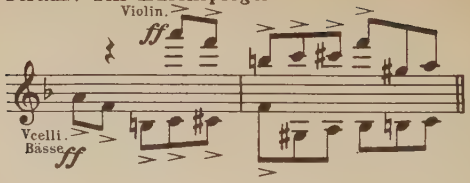
Beethoven: I. Satz der II. Sinfonie

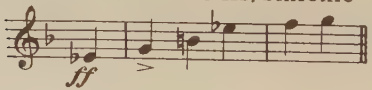
71



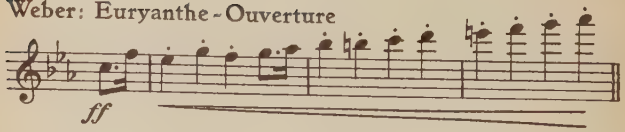
Martellato.

Strauß: Till Eulenspiegel

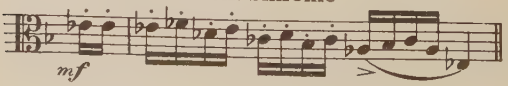
72

Bruckner: II. Satz der IX. Sinfonie

73

Staccato.

Weber: Euryanthe-Ouverture

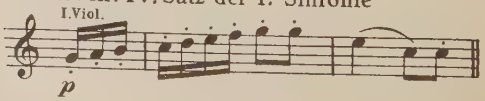
74

Mahler: I. Satz der III. Sinfonie

75



Beethoven: IV. Satz der I. Sinfonie

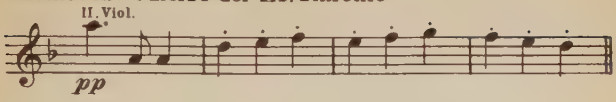
76



Spiccato ‹natürlich›.

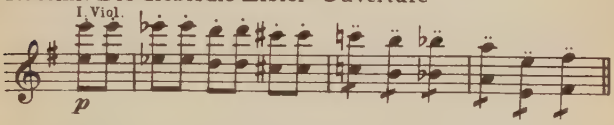
Beethoven: Scherzo der IX. Sinfonie

77



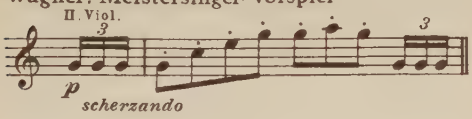
Rossini: Die diebische Elster-Ouverture

78



Wagner: Meistersinger-Vorspiel

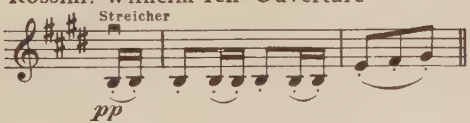
79



Spiccato ‹geworfen, auf einem Bogen›.

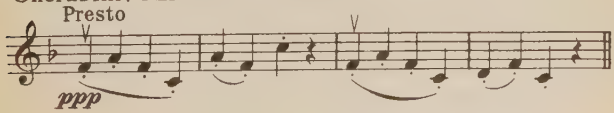
Rossini: Wilhelm Tell-Ouverture

80



Cherubini: Ali Baba-Ouverture

81



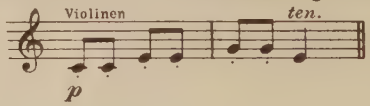
2. Der weich gestrichene Ton

hat als Ausführungsarten den abgesetzten, akzentlosen Strich ‹Portato genannt, wenn mehrere Noten auf einem Strich vereint sind› und den ineinander übergehenden Strich:

Abgesetzt.

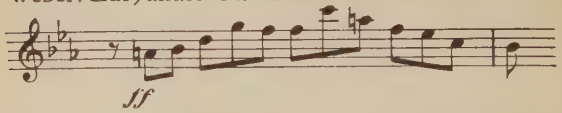
Haydn: Andante der Paukenschlag-Sinfonie

82



Weber: Euryanthe-Ouverture

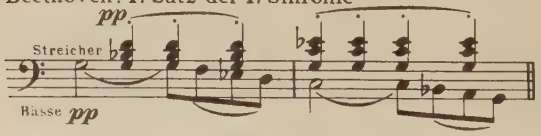
83



Portato.

Beethoven: I. Satz der I. Sinfonie

84



3. Weich übergehend

‹siehe Beispiel 42›.

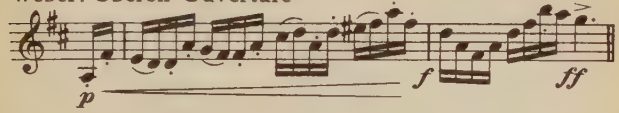
Sache des Dirigenten ist es, darauf zu achten, daß diese Unterschiede des Striches wirklich zur Anwendung gelangen. Der Reichtum der melodischen Gestalten macht für ihre feinen Unterteilungen die empfindsamsten Tonnuancierungen notwendig, die aus technischem Unvermögen selten vollendet dargestellt werden.

Genauigkeit der Vorzeichen in Partituren.

Um zu sehen, wie die Komponisten selber die Strichmöglichkeiten abschätzen und für den melodischen Aufbau zu nutzen versuchen, studiere man die „Oberon-Ouvertüre". Der erste Allegroanfang ist ein Musterbeispiel für die gehäufte, crescendierende Anwendung von Staccato, Legato und abgesetztem Strich: um zu präzisieren, die Töne erregt zu schleudern und zum Höhepunkt hinzuführen.

Weber: Oberon-Ouverture

85



e) Das Pizzicato.

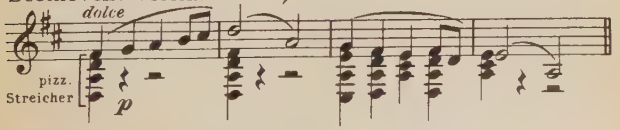
Der nicht mit dem Bogen gespielte, sondern mit dem Finger gezupfte Pizzicato-Ton existiert in den Orchestern meistens nur in seiner häßlichsten Art: als trocknes Knipsen, als in die Musik eingebrochenes Geräusch. Dabei ist die Herkunft des Pizzicato klanglich durchaus geadelt: soll es doch Laute und Harfe, die pedalisch nachklingenden Zupfinstrumente ersetzen.

Für die Ausführung des Pizzicato gibt es verschiedene Möglichkeiten:

Abheben des Tones.

1. das sanfte Abheben des auf die Saite gedrückten Fingers:

Beethoven: Violinkonzert, I. Satz

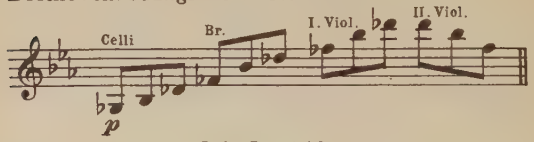
86

Scherchen.

Zupfen der Saite.

2. das leichte Zupfen der Saite mit dem weichen Fleisch der Fingerkuppe:

Beethoven: Adagio der IX. Sinfonie

87



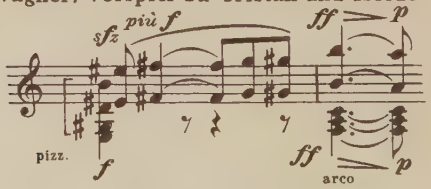
(Siehe Beispiel 9.)

Anreißen der Saite.

3. das feste, kurze Anreißen der Saite mit der Fingerspitze:

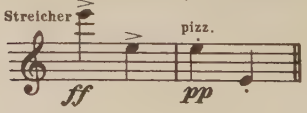
Wagner: Vorspiel zu Tristan und Isolde

88



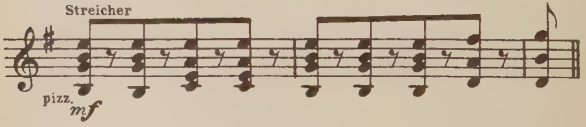
Reger: Sinfonietta, IV. Satz

89



Casella: Italia

90



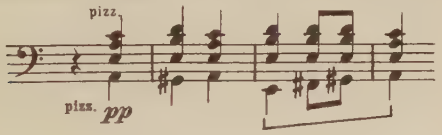
Kombinationen.

Motivische Hervorhebung.

Die Kombination von 1 und 2 im *p* dolce dient dazu, motivische Stimmen hervortreten zu lassen oder ein völliges

Verklingen zu erzielen. Das Begleitungspizzicato von Beispiel 91 ist durchaus *pp*, nach Schema 1, auszuführen. Im 7. und 8. Takt hört man hier gewöhnlich sinnlos die I. und II. Geigen hervortreten, während das Thema in Celli und Bässen zu Ende läuft. Diese beiden Takte lasse man von den tieferen Streichern nach Schema 2 spielen, während die Bratschen und Geigen ihre Ausführungsart unverändert beibehalten. Sogleich wird der Themaschluß deutlich vernehmbar, ist das Hervortreten der I. und II. Violinen vermieden:

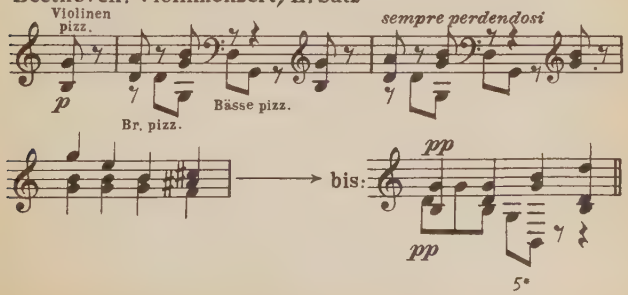
Beethoven: Allegretto der VII. Sinfonie ‹7. Takt; 8›

91

Decrescendo.

Das Decrescendo im folgenden Beispiel ist dadurch zu erreichen, daß die Pizzicatonoten, anfänglich nach Schema 2 ausgeführt, allmählich mehr den Charakter des Schemas 1 annehmen, bis sie mit dem völligen Perdendosi nur noch hauchartig von den Saiten abgehoben werden.

Beethoven: Violinkonzert, II. Satz

92



Pedalisieren.

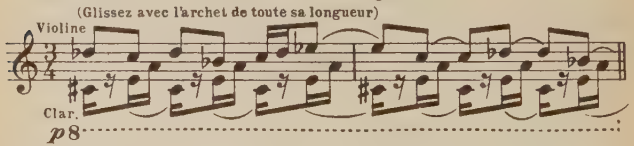
Das Pizzicato verlangt nachklingendes Ausschwingen der Saiten. Das setzt intensive Mithilfe der linken Hand voraus. Die Finger müssen den schwingenden Saitenteil durch festen Druck frei machen zur Tonentfaltung, ähnlich wie die vom Sattel begrenzte leere Saite ungehindert schwingt und nachklingt. Der pedalische Ton ist in fast allen Fällen der ideale Pizzicato-Ton. Er wird gefördert durch das Vibrato der linken Hand.

f) Das Vibrato.

Intensität des Tons.

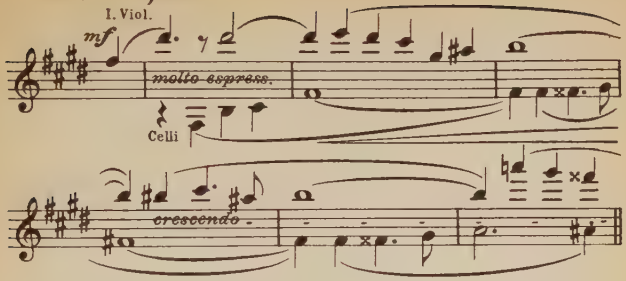
Das Vibrato ist ein Hilfsmittel sowohl zur Steigerung der Ausdrucksintensität wie zur Färbung des Tons und zum Ausschwingen der Saiten. Man achte darauf, daß es in verschiedener Eindringlichkeit angewendet werden kann. So verbinde man dem seidigen *p* Strich ‹glissez avec l'archet de toute sa longueur› in Strawinkis „L'Histoire du soldat" ein eindringliches Vibrato, um dem zart verhalten gehauchten „Dies irae" gesteigerte Eindringlichkeit zu geben:

Strawinski: L'histoire du soldat. Tango



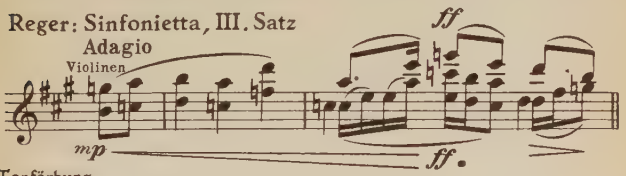
Klanglich-sinnliche Steigerung.

Die große Gesangssteigerung im „Don Juan" von Richard Strauß bedarf zu ihrer Kulmination, außer immer schwellenderer Tonfülle, einer Steigerung des Vibrato, um ihre Gipfelungen zu Höhepunkten aller sinnlich erregenden Tonqualitäten zu machen:

Strauß: Don Juan

94

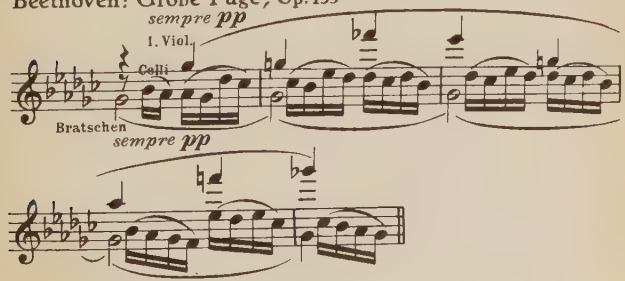
Ausdruckssteigerung.

Ähnlich ist die nachfolgende Steigerung zu vollziehen, nur daß hier das Ziel der Melodieaufschwünge ergriffen strömender Gesang statt des sinnlichen Blühens des „Don Juan" ist:

Reger: Sinfonietta, III. Satz

95

Tonfärbung.

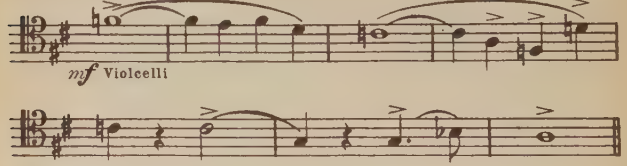
Den Ton färbend dient das Vibrato in der hohen Cellostelle aus Beethovens B-dur-Fuge dazu, dem *pp* Gesang des Themas eine sich vom übrigen Quartett abhebende, charakterisierende Eindringlichkeit und Süße zu verleihen:

Beethoven: Große Fuge, Op. 133

96

Klangcharakterisierung.

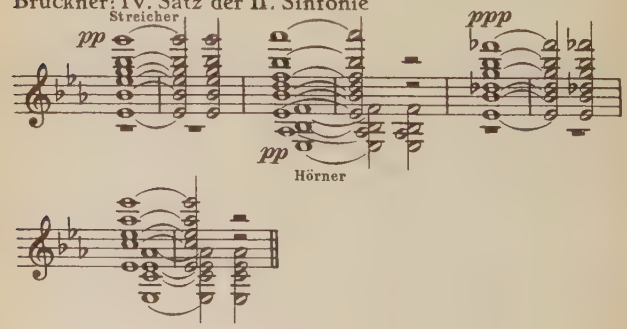
Der *mf* Gesang in Glinkas „Ruslan und Ludmilla" erhält durch unterstützende schnelle Vibrati ein berauschendes leichtes Gleiten und Schwingen:

Glinka: Ouverture zu Ruslan und Ludmilla

97

Registerbildung.

In Bruckners II. Sinfonie nehmen die schwebenden *pp* Akkorde des letzten Satzes durch das entsprechende Vibrato den Charakter eines zart schwingenden Orgel-Fernregisters an, dem die Stille der antwortenden unbewegten Bläserharmonien als ein entgegengesetztes Register gegenübertritt:

Bruckner: IV. Satz der II. Sinfonie

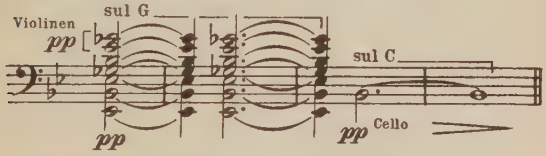
98

Das Non-vibrato.

Der umgekehrte Effekt ist das völlige Ausschalten des Vibratos, wodurch z. B. in den ⟨Beispiel 39⟩ angeführten

vier Überleitungstakten aus Busonis „Turandot" die Stille noch lastender und regungsloser wird.

Ähnlich ist das dunkel verlöschende es moll in Schönbergs „Verklärter Nacht" durch Ausschalten jeden Vibratos und Intonierung aller Akkordtöne auf den tiefsten Saiten ganz ins nächtig Unbewegte umzufärben:

Schönberg: „Verklärte Nacht"

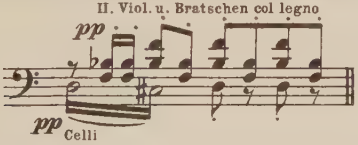
99

g) Col legno, sul tasto, sul ponticello, Tremolo.

1. Col legno.

Der Col-legno-Bogen kommt gestrichen und geschlagen vor. Geschlagen an der Spitze kann er als Übersteigerung des *pp* Pizzicato zur Anwendung gelangen, um das Marschartige einer Stelle zu betonen und gleichzeitig den Klang zu verflüchtigen:

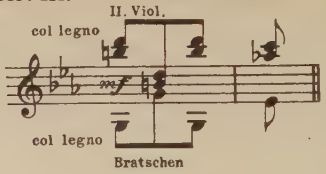
Klang-Entmaterialisierung.

Busoni: „Marsch" (Nr. 4) der Turandotmusik

100

Mahler verwendet das geschlagene Col legno zu tonmalerischen Charakterisierungen in der „Fischpredigt" der II. Sinfonie:

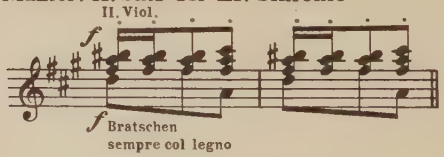
Tonmalerei.

Mahler: III. Satz der II. Sinfonie

101

und dem Scherzo „Was mir die Blumen erzählen" der III. Sinfonie:

Mahler: II. Satz der III. Sinfonie

102



Gestrichen verändert es den Klangcharakter ins Glasige.

2. Sul tasto, Sul ponticello.

Tonmalerei. Melodiefärbung.

Das Sul tasto ist von größerer musikalischer Bedeutung als das Sul ponticello. Während das letztere fast nur beim Tremolo Anwendung findet und den Ton verstärkt, ihn im *f* gläsern schrill macht und als *p* glitzern läßt, also tonmalerische Effekte hervorruft, wird das Sul-tasto-Spiel, das die Klangstärke abschwächt, zur Melodiefärbung verwandt. Der natürlichen Decrescendo-Skala vom Steg zum Griffbrett entspricht eine Farbenskala vom gläsern Schrillen, Glitzerigen ins verhalten Überschleierte, Gedeckte. Ein guter Instrumentalkünstler wird sich instinktiv beider Möglichkeiten bedienen für die Entfaltung von Steigerungen und das Nach-

lassen von Klangstärke und Tonintensität. ‹So z. B. wird er bei dem obigen Zitat aus Schönbergs „Verklärter Nacht" das Sul tasto dem *pp*, den tiefen Saiten und dem Non vibrato hinzufügen.› Der musikalischen Phantasie des Dirigenten bleibt es vorbehalten — wo sie vom Komponisten nicht vorgeschrieben sind —, sie zur richtigen Ausführung zu bringen und als natürliche Hilfsmittel der Tondifferenzierung selbständig anzuwenden. Man unterscheide dabei die exponierten, seltener gebrauchten Grenzwerte des Sul tasto und des Sul ponticello von den fast bei jedem Musizieren anzuwendenden Annäherungen an diese.

3. Tremolo.

Das Tremolo kommt an der Spitze, der Mitte, dem Frosch des Bogens in unbegrenzter Häufung oder genauer Festsetzung der Tonwiederholungen, gebunden oder non legato vor. Man achte darauf, daß nicht nur der Grad seiner Dichtigkeit oder Schnelle unterschieden wird, sondern daß es durch die Anwendung aller Arten des Non-legato-Striches die verschiedensten Charakterisierungen erhalten kann.

Schlußbemerkungen.

Die Technik und ihre Anwendung.

Nuancen der Tonstärke.

Die Nuancen der Tonstärke ‹*ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*› sind auseinanderzuhalten. Es ist zu beachten, daß ein gehaltenes *f* oder *ff* in langsamem Herabstrich, nach der Spitze zu, nicht zu einem Decrescendo wird, und daß umgekehrt das gehaltene *p* oder *pp* im Aufstrich, gegen den Frosch zu, keine Verstärkung erfährt.

Die Streicher müssen fähig sein, denselben Stärkegrad für dieselbe Zeitdauer mit ganz verschiedenen Bogenlängen aus-

zuführen, einmal nur eine minimale langsame Druckbewegung am Frosch, dann die schneller gestrichene halbe Bogenlänge und schließlich den eilend gezogenen ganzen Bogen dafür verwenden zu können.

Man achte auf die unterschiedlichen Möglichkeiten, Nuancen darzustellen, da ihr Vorkommen im lebendigen Musikwerk in jeder Kombination möglich ist und nur völlige Unabhängigkeit von technischen Mängeln und Gewohnheiten in der Ausführung erfordert.

Fermaten.

Das Crescendo kann also verstärkt werden durch ein allmähliches Heranführen des Bogens an den Steg, wie umgekehrt das Hinuntergleiten zum Griffbrett das Decrescendo vergrößert. Diese Hilfen sind wertvoll für das Verklingen ersterbender Fermaten oder für das Crescendo auf ausgehaltenen Schlußnoten.

Tonverstärkung durch Bogenwechsel.

Häufiges ungleiches Wechseln des Bogens dient dazu, das *ff* eines Tones zu vergrößern; das Binden vieler Einzelnoten auf einem Strich kann zu zartestem *pp* führen. Man wehre dem üblichen Unfug, jeden gehaltenen *ff* Schlußakkord durch vielfaches Bogenwechseln auszuführen. Ein gleichmäßiges, energievoll langsam gezogenes *ff* auf einem Strich gibt dem Ton eine ganz eigene, fast stehende Konsistenz und Undurchdringlichkeit.

Das „Vorher" in der Musik.

Spielbereitschaft.

Wichtig ist die innerliche und äußerliche Bereitschaft der Musiker zu Beginn der Werke und bei allen innerhalb des musikalischen Ablaufs eintretenden Problemen. Die Musik ⟨als die ausschließlich zeitlich dargestellte Kunst⟩ hat bisher

diesem Vorher in der Vorstellung und im Sich-selbst-Beobachten des Künstlers zu geringe Bedeutung zugemessen; immer wurde das lichteste, geistigste Kunstgeschehen auf das Gebiet des genialen Instinkts verwiesen. Dieser Instinkt ist ein Bestandteil des organischen Grundgeheimnisses, der Persönlichkeit; ihn kann man nicht „erlernen". Er bleibt hilflos, beschränkt bei seinen Kundgebungen, vermag der Künstler deren Technik nicht zu meistern. Diese Meisterung setzt das Bewußtsein aller geschehenen, schon ablaufenden und eben erst werdenden künstlerischen Vorgänge voraus.

Bedeutung des Anfangs.

Der Anfang eines Stückes kann *p* erfolgen, *pp*, *f*, *mf*; er kann weich, erregt, schwungvoll, hart sein, von dunkel verhaltener, hell aufsprühender Färbung; er kann den Charakter einer unscheinbaren Begleitung tragen, kann mit einem mottohaften Unisono die konstruktive Energie des Stückes festlegen; er kann vielfältig wie das atmende Leben sein, kann allen seinen Varianten zur Spiegelung dienen.

Seine Gestaltung.

Der Dirigent erfasse durch seine Konzentration die Persönlichkeiten des Orchesters und banne sie in einer Spannung. Ist er bereit, den Taktstock zu heben, so muß jeder Spieler das Instrument spielfertig vor sich haben: die erste Bewegung ziehe eine Wirkung nach sich, so präzis, so alle gewollte Kraft offenbarend, wie der mechanische Vorgang des Schalterknipsens unfehlbar elektrische Lichtfülle weckt.

Technische Hilfen.

Soll der Anfang unmerklich im *p* geschehen, so verlange man den gewissermaßen vor dem Ton beginnenden Strich,

der, schon durch die Luft gleitend, zart die Saite mitergreift. Ist der Anfang ein natürlich einfaches Singen des Tones, so vermeide man die übliche Gewohnheit des akzentuierenden Stricheinsatzes. Soll er energisch, bestimmt alle Kraft zusammenfassen, so erzwinge genügendes Bereitsein sie mit dem Beginn. All dies Äußerliche zeige die Exaktheit einer vollendeten Maschine, die der leitende Wille des Dirigenten in vollkommene Tätigkeit setzt.

Konzertmeister und Orchester.

Erzieherische Tätigkeit.

Aufgabe des Konzertmeisters ist es, die allgemein vorkommenden Gewohnheiten der Streicher und die üblichen schlechten Folgen ihrer Technik durch seinen Einfluß und seine künstlerische Wachsamkeit auszumerzen. Dahin gehören:

Der Abstrich darf nicht betonen, nicht akzentuieren, sein Ausklang darf kein Decrescendo sein;

der Aufstrich darf nicht crescendieren, seine Auftaktanwendung verlangt nicht immer den ganzen Bogenstrich;

der Bogenwechsel muß sich an jeder Stelle vollziehen können, ohne Zäsuren oder Akzente herbeizuführen;

der Bogen muß in allen Varianten gebraucht werden, in jeder möglichen Länge, an jedem möglichen Ort ⟨Frosch, Spitze, Mitte, obere Hälfte, untere Hälfte⟩;

die Arten des Non legato sind genau zu unterscheiden: Spiccato darf nicht Portato, Portato nicht Legato werden;

das Grundgesetz des Orchesterstrichs ist der Gebrauch des ganzen Bogens ⟨für das *p* wie für das *f*, für das Dolce wie für das Appassionato⟩, den jeder Gesang in elastische Unterteilungen auflöst, entsprechend der Struktur des Melodiegebildes;

der Ton darf nicht flach, muß immer intensiv sein — die wichtigste Hilfe dafür ist der richtige Gebrauch der linken Hand;

alles Technische muß einheitlich angewendet werden; nur wenige Fälle lassen verschiedene Möglichkeiten des Gebrauches zu.

Divisi-Regelung usw.

Der Konzertmeister (mit seinen Vertretern bei den Streichergruppen: den Führern der II. Geigen, der Bratschen, der Celli, der Kontrabässe) übernehme selbständig die Regelung der Divisi-Anordnungen und die Teilung unmöglich als Einheit auszuführender Akkorde und Doppelgriffe. Er verständige sich mit den Stimmkollegen über Fingersatz und Bogenstriche, soweit diese nicht vom Dirigenten festgelegt sind.

Kammermusikalische, solistische, orchestrale Ausführung.

Besonders achte der Konzertmeister auf die Unterscheidung rein orchestraler von kammermusikalischer und solistischer Ausführung. Alle drei Möglichkeiten sind im Orchester gegeben, manche Werke machen die Anwendung aller drei, manche nur einer dieser Arten des Musizierens nötig. Beherrscht aber müssen sie von jedem Streicher werden, so daß die Anordnung „kammermusikalisches Spiel" für eine Haydn-Sinfonie sofort zu einer Stilfixierung führt, die „solistische" Ausführung brillierender und exponierter Streicherfiguren sonst matten Stellen den gewollten Glanz verleiht und das Signum „orchestrales Spiel" den sinfonischen Charakter von Orchesterwerken feststellt.

Das künstlerische Gewissen des Orchesters.

Verkörpert der Dirigent die das Werk gestaltende geistige Kraft, so ist der Konzertmeister das künstlerische Gewissen des Orchesters, der mit Hilfe der Stimmführer ein makel-

loses Instrument bereitet. Die einzelnen Künstler müssen an ihm lernen, daß alle Technik nur zu dienen hat, daß deren gedankenlose oder ungeschickte Anwendung den empfindsam feinen Organismus Musik entseelt. Dann erst wird es möglich, alle Kräfte zu entfalten, die als geistige Energien der Musik — unbehindert durch die technische Leistung — der Erweckung harren. Dann wird das Orchester seinen ganzen Reichtum offenbaren, wird die im Willen des Dirigenten erglühende Gesamtheit Orchester die persönlichste Lebenssteigerung aller Ausführenden bedeuten.

II. Die Bläser.

A. Das Holz.

1. Tonbildung und Atem.

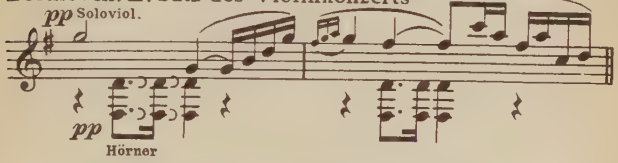
Regelmäßig vorkommende Ungenauigkeiten des Musizierens der Bläser entstehen durch falschen Atemgebrauch; wie die Streicher häufig den Bogen undifferenziert anwenden, einen Auftakt von Einvierteldauer mit derselben Strichlänge spielen wie eine darauf folgende Dreiviertelnote, so gebrauchen die Bläser den Atem zu gleichmäßig. Eine kleine *p* Phrase verlangt eine andere Luftmenge als eine langgebundene *f* Melodie; ein schrill herauszuschleudernder Lauf einen anderen Luftverbrauch als ein ruhig wiegender Gesang; die hervorstechenderen Töne der exponierten Register benötigen eine andere Atemanwendung als die der normalen oder der matten Lagen. Der virtuose Bläser wird im allgemeinen gleichmäßig dieselbe Luftmenge in der Lunge halten, ihren Verbrauch aber empfindsam variieren: die konzentrierte Luftmenge entscheidet über die Spannungsmöglichkeit, bildet das Kräftereservoir des Bläsertons; die entströmende Luftmenge gleicht dem Streicherbogen mit seinen Nuancierungen

von Streichen, Ziehen, Gleiten, ganzer Länge, halber Länge usw.

Gewöhnlich machen die Bläser — im Gegensatz zu den Streichern — zu wenig Zäsuren. So wird der Begleitungsrhythmus aus dem 2. Satz des Violinkonzertes von Beethoven stets so verwischt, daß das Sechzehntel kaum zu hören ist:

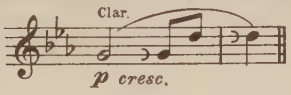
Beethoven: II. Satz des Violinkonzerts

103



werden zwei aufeinanderfolgende gleiche Noten ununterscheidbar in eins gespielt:

Bruckner: I. Satz der VIII. Sinfonie

104

In beiden Fällen unterlassen die Bläser, den Ton deutlich anzusetzen.

Der Tonansatz.

Wir unterscheiden den unmerklich geschehenden Ansatz des Bläsertons von dem bestimmten Ansatz.

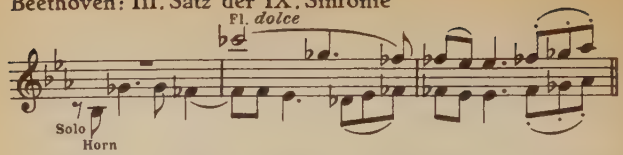
1. Der unmerkliche, gewissermaßen gehauchte Ansatz

kommt in Betracht:

a) für den idealen Legato-Eintritt ohne Betonung, ohne Ansatzschärfe, wie er an folgender Stelle aus dem Adagio der IX. Sinfonie erfolgt, wo die Flöte zu der erklingenden Hornmelodie wie eine spiegelnde Färbung hinzutritt:

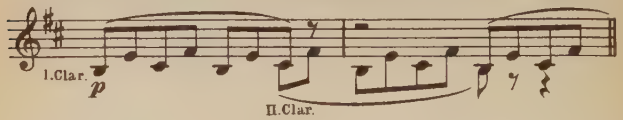
Beethoven: III. Satz der IX. Sinfonie

105

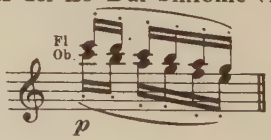


b) bei sich ablösenden Figuren der Instrumente, die wie eine ununterbrochene Klangkette tönen sollen:

Strawinski: Andante aus der II. Suite für kleines Orchester

106

c) um weiches Portato pausenhaft zu unterbrechen:

Haydn: II. Satz der Es-Dur-Sinfonie (Paukenwirbel)

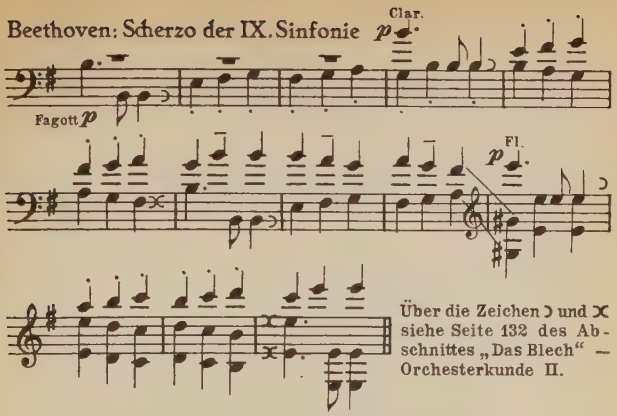
107

Hier findet jedoch eine weitgehende Annäherung statt an den bestimmten Ansatz, ja es erfolgt meist eine Mischung mit diesem. Die Flöte führt aus: hty-hty-hty, während die Oboe ihrem tü jeweils ein h folgen läßt.

2. Der bestimmte Ansatz

wird gebildet durch tü und dü und du, wovon tü für die Bildung des härteren, präzisen, du für den entgegengesetzten weicheren Klang dient.

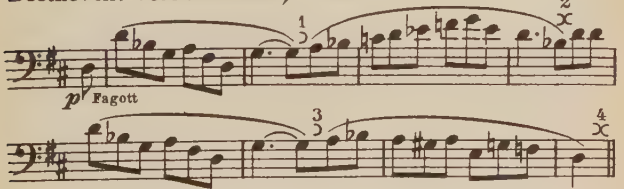
Mittels des bestimmten Ansatzes werden die Akzente gebildet sowie alle Arten des Non-legato-Tones: Marcato, Staccato, abgesetzter Ton usw. Der wiederholte bestimmte Ansatz geschieht ohne Atemunterbrechung.

Beethoven: Scherzo der IX. Sinfonie

108

Über die Zeichen ☽ und ✕ siehe Seite 132 des Abschnittes „Das Blech" — Orchesterkunde II.

Verbunden mit Atemunterbrechung gewinnt er neue Bedeutung für die Phrasierung der Bläser. Im folgenden Beispiel muß bei 1 und 3 nur der Ton neu ansetzen, während bei 2 und 4 außerdem geatmet wird. 1 und 3 unterbrechen das Legato nicht, sondern gliedern es; 2 und 4 trennen es in die Unterbogen der Melodie auf:

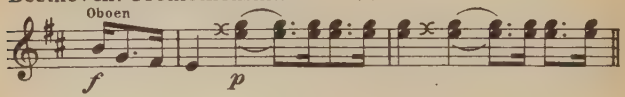
Beethoven: Violinkonzert, III. Satz

109

Der mit dem Atem verbundene Tonansatz muß so rechtzeitig erfolgen, daß er nie auf Kosten der folgenden Noten geschieht. Das ist ein Hauptfehler der Bläser, der als Schleppen, als ungenauer Einsatz, unpräzises Weitergehen immer wieder auftritt. Die ideale Lösung wäre, daß der Bläser wie ein idealer Sänger genau phrasierend atmet, d. h. weder auf

Kosten des vorangehenden noch des folgenden Notenwertes. Zur Erleichterung aber erlaube man die minimale Kürzung gemäß folgendem Beispiel:

Beethoven: Prometheusmusik Nr. 8

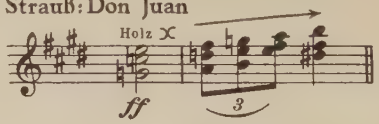
110



Der atmende, absetzende Ansatz kann zur Anwendung gelangen sogar scheinbar g e g e n die Phrasierung, dann aber, um diese schärfer zu profilieren:

Strauß: Don Juan

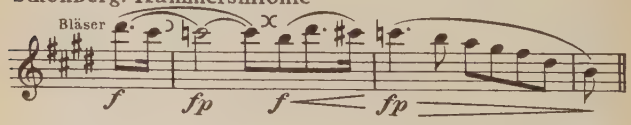
111



⟨der atmende Ansatz verstärkt hier die Zielattacke auf das h″ und belebt das leicht schwerfällige Weitergehen aus der Halben in die Triole⟩

oder um innerhalb einer Phrase Unterteilungen bedeutender hervorzuheben:

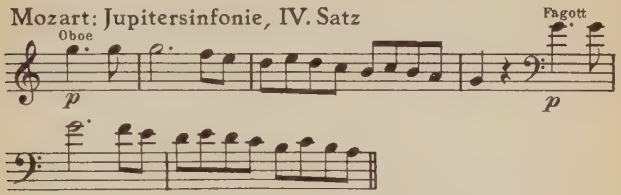
Schönberg: Kammersinfonie

112

⟨hier klingt die motivisch steigernde Wiederholung gewöhnlich matt, wie als Ausklang des das in Wirklichkeit durch sie zusammengerafft und zu dem gipfelnden dritten Taktanfange hingeschleudert wird⟩.

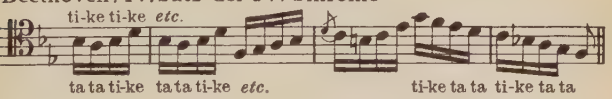
3. Besondere Schwierigkeiten des Ansatzes.

Man achte darauf, daß die Bläser imstande sind, ein gutes Staccato, den doppelten Zungen- und den Triplesschlag auszuführen.

Schnelles Staccato wird gebildet durch die Folge ti-ti-ti-ti:

113

doppelter Zungenstoß durch die Folge: tiki-tiki-tiki*. Ein Prüfstein für dessen Beherrschung ist die gefürchtete Fagottstelle aus dem letzten Satz der IV. Sinfonie von Beethoven:

114

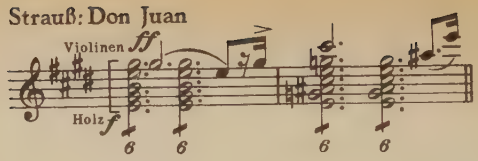


Für diese gibt es aber noch eine andere, leichtere Ausführungsmöglichkeit: ta-ta-ti-ke, ta-ta-ti-ke, ta-ta-ti-ke, ti-ke-ta-ta, ti-ke-ta-ta.

Der Tripleschlag ist entweder hell gefärbt, als tikiti-tikiti-tikiti ⟨siehe die anfeuernden, erregenden Begleitungstriolen zum ersten Thema des „Don Juan" von Strauß⟩:

* Da doppelter Zungenstoß und Tripleschlag ganz selbstverständlich in der französisch-belgischen Oboen- und Fagottschule gelehrt werden und ihre Beherrschung den betreffenden Bläsern große Vorteile und eine besondere Leichtigkeit sichert, verlange man dessen Studium trotz aller Einwände auch von unseren Bläsern.

115



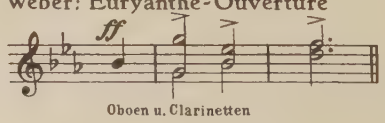
oder dunkler, in der Ausführung titiki=titiki=titiki.

Eine leichtere Ausführungsart ist für das obige Beispiel die akzentuierende Anwendung der Doppelzunge: tiketi=ketike.

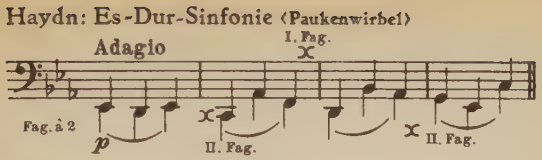
4. Das Ansatzstück.

Der erklingende Ton hängt ab vom Ansatzstück selbst (Rohrblatt bei der Oboe, Fagott usw.), von der Lippenstellung und der Art der Verwendung des Ansatzstückes. Man verlange von Oboe, Fagott und Klarinette, daß jeder Spieler sorgfältig eine reich unterschiedene Reihe von Rohren und Blättern verwendet und daß durch deren intelligenten Gebrauch der Toncharakter nicht nur für ganze Sätze, sondern auch innerhalb dieser nuanciert werde. Z. B. müssen im Anfang der Euryanthe=Ouvertüre Oboe und Klarinette ihre stärksten Blätter gebrauchen, um den Ton in einen gewissen Ausgleich zu den harmonisierenden Hörnern und Posaunen zu bringen:

116



sollten im Anfang der Es=dur=Sinfonie von Haydn die Fagottisten ihre schwächsten Rohre benützen, um diese natürlicherweise stärksten Töne ihrer Instrumente abzuschwächen.

117

Um innerhalb eines Satzes ein Rohr oder ein Mundstück ruhig zu wechseln, benötigen Oboe und Fagott 3 bis 4 Sekunden, die Klarinette sogar noch weniger; das sind ‹um ein musikalisches Maß zu geben› zwei bis drei der Alla-breve-Takte aus dem Anfang der Euryanthe-Ouvertüre. Ein so minimaler Zeitverbrauch also, daß es erstaunlich ist, warum die Anwendung verschiedener Rohre nicht viel aufmerksamer gefordert und ausprobiert wird.

Ebenso achte man darauf, daß die Bläser die im Munde befindliche Rohr- und Blattlänge entsprechend dem Toncharakter verkürzen oder vergrößern. Sonst kann es geschehen, daß ein ausgezeichneter Oboist, der das Rohr sehr tief mit den Lippen umfaßt, trotz aller Musikalität nur dick und mit starkem Ton bläst; daß ein anderer, der vorwiegend das Ende des Rohres benutzt, mit zwar intensivem, süßem, aber in vielen Fällen zu dünnem Klange musiziert.

Dem Rohrblatt der Oboen und Fagotte entspricht das Ansatzstück der Flöte. Man beachte, daß — als eine natürliche Tendenz dieses Instrumentes — seine tiefen Töne zu tief und seine hohen Lagen zu hoch werden. Der Flötist muß hierfür den Ausgleich herbeiführen, indem in der Höhe die Lippen das Ansatzloch fast decken und die Luft nur aus einem schmalen Spalt entlassen, in der Tiefe das Ansatzloch aber freigeben und die Luft in breiter Öffnung ausstoßen.

Gerade weil individuelle Veranlagungen hier eine Rolle spielen, ein Oboist mit schwächerer Lippenspannung ein größeres Rohr braucht und einen dünneren, leichteren Ton

produziert als ein Instrumentalist mit natürlicher Lippenkraft, müssen — der Vorstellung vom Werk untergeordnet — alle Hilfsmittel der Technik durch Veränderung und gegenseitige Stützung zu vollkommener Realisierung des Vorgestellten freigemacht werden.

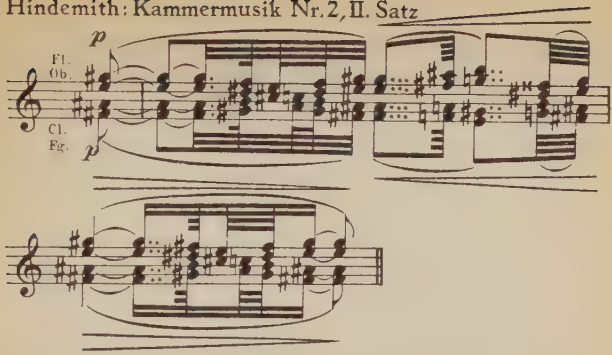
2. Tonvariierungen.

Der Komponist verwirklicht seine Absichten durch den Gebrauch der charakterisierenden Register, der Bläser durch Färbung des angeblasenen Tones. Das Hilfsmittel der Streicher, Register miteinander zu vertauschen, steht nicht zur Verfügung (d. h. die Möglichkeit, eine und dieselbe Phrase in einer natürlich matten oder intensiven Lage zu spielen). Der Bläserton kann dick oder dünn hervorgebracht, hart, matt oder dolce gefärbt, schwebend, gepreßt gespielt werden; man kann ihn überdehnen, um das Legato zu unterstreichen, man kann ihn überspielen, um ihn flüchtig zu machen. Ideales Bläserlegato setzt voraus, daß der erste Ton noch im Klingen ist, wenn der folgende schon beginnen will; ideales Staccato verlangt neben scharfem tü-Ansatz sofortiges Innehalten des Luftstromes. Zwischen beiden Extremen bewegen sich Varianten, mit dem Portato (immer neue Ansätze bei fortgesetztem Legato-Luftstrom für aufeinanderfolgende Töne) in der Mitte.

Die Stärkegrade der Holzblasinstrumente.

Der besondere Reiz, aber auch die Schwäche des Holzbläserquartetts besteht in seiner dynamischen Unausgewogenheit. Diese ist so groß, daß jeder vierstimmige Satz für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott sie zutage treten läßt. Nehmen wir ein eklatantes Beispiel, den 2. Satz des Klavierkonzerts von Hindemith (Seite 87).

Das *gis''* der Flöte gehört einer natürlich matten Lage an, während das *e''* der Oboe natürlich klangvoll ist; ebenso

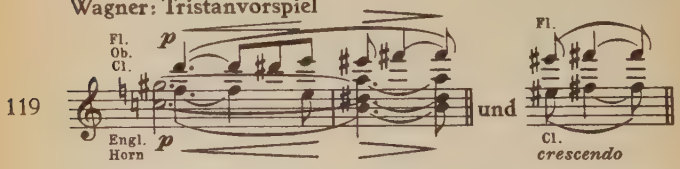
Hindemith: Kammermusik Nr. 2, II. Satz

gilt dasselbe für Klarinette und Fagott: das *fis'* des Fagotts tritt als exponiert hochliegender Ton stärker hervor als das *ais'* der normalen Klarinettenmittellage. Dasselbe *p*, in allen vier Instrumenten angeblasen, ergibt ein dynamisch ungleichmäßiges Klangbild, dem sich weiterhin unterscheidend verschieden intensive Klangfärbungen der Instrumente zugesellen. Wir müssen also, um einen neutralen Stärkegrad des Holzbläsertons für diesen akkordischen Satz zu finden, die verschiedene natürliche Stärke der Instrumente, die Unterschiede der Klangkraft ihrer Höhenlagen und die den Ton unterschiedlich intensiv gestaltenden Klangfarben genau beachten und die einzelnen Bläser zu sorgsamstem Aufeinanderhören und Abwägen des Klanges anhalten.

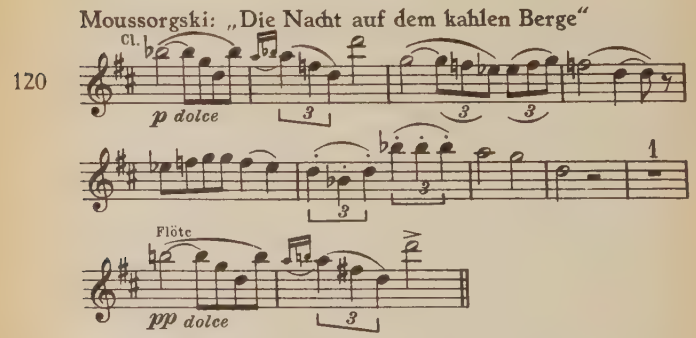
Hindemith, der die Instrumente und ihre Klangverhältnisse vorbildlich kennt, ist sich der Schwierigkeit dieses akkordischen Bläsersatzes natürlich bewußt, wie dessen *ff* Stellen mit der Hinauflegung der ⟨in dieser Lage intensiveren⟩ Oboe in die Melodie über die Flöte es deutlich zeigen. Im Prinzip der Komposition aber lag die Verwendung gerade dieser vier Holzbläser und die Erzielung eines sanften, gleichmäßigen Klangmittels für alle vier Instrumentencharaktere.

Untersuchen wir einige immer wiederkehrende, für die Ausführung von Werken zu beobachtende Unterschiede natürlich gegebener Stärkegrade:

1. Die Flöte.

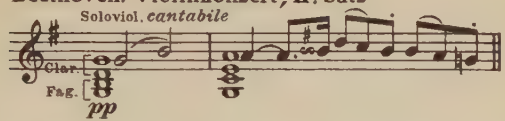
Bei dem folgenden Oktav-Crescendo-Beispiel aus dem „Tristan" erweist sich die Schwellung der Flöte als intensiver und stärker als die der Klarinette — eine Folge ihrer klangvolleren exponierten Höhenlage:

Wagner: Tristanvorspiel

Aber sogar innerhalb der gleichen Oktave wird der vorgeschriebene Unterschied des *p* der Klarinette von der darauf folgenden *pp* Flötenantwort kaum wahrnehmbar; das *pp* der Flöte ist die Klangnorm, von der her das *p* des Klarinetteneinsatzes bestimmt werden muß:

Moussorgski: „Die Nacht auf dem kahlen Berge"

Das natürliche *p* der Klarinette ist eben leichter zu produzieren und leiser als das anderer Holzbläser, so daß bei Ver-

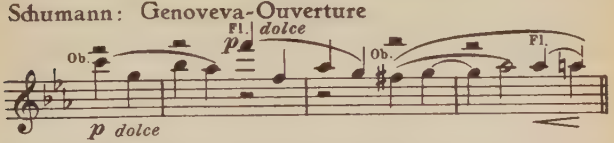
bindungen von Flöte und Klarinette der natürliche Stärkegrad der Flöte ⟨ebenso wie bei solchen von Klarinette und Fagott der des Fagotts⟩ gewöhnlich zugrunde gelegt werden muß:

121

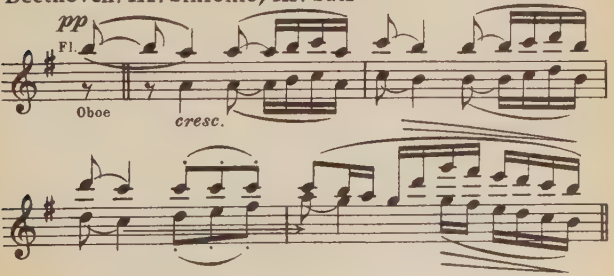


Das erste Fagott muß diesen Akkordsatz bestimmen, da sein gerade noch mühelos erzielbares *p* immer noch stärker als das der Klarinette ist.

Das von der Klarinette Gesagte gilt gleichermaßen für das Verhältnis von Flöte und Oboe, wenn die Flöte in der oberen Gesangsoktave steht. So ist in dem Melodiewechselspiele der Genoveva-Ouvertüre die Oboe relativ zu schwach:

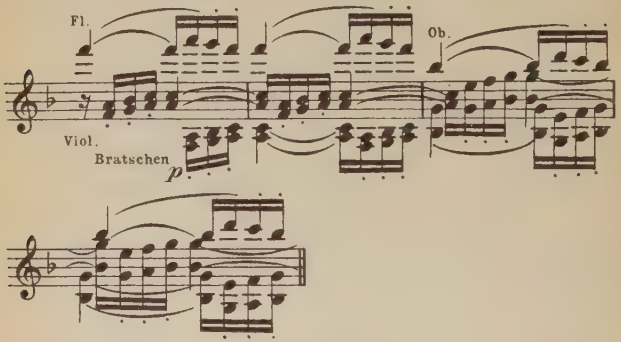
122

darf die Flöte das Crescendo im 2. Thema des Adagiosatzes der IX. Sinfonie nur andeutungsweise ausführen, um nicht dem abschließenden Gesangshöhepunkt der Oboe die Wirkung vorwegzunehmen:

123



Erstaunlich ist die Ungleichwertigkeit des *p* von Flöte und Oboe und begleitenden Streichern in folgendem Beispiel:

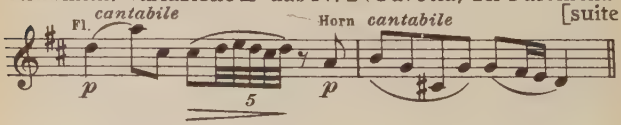
Beethoven: I. Satz der IX. Sinfonie

124

Flöte und Oboe klingen stärker als das *p* des gesamten Begleitungskörpers, wenn nicht beide Bläser jene hauchartig die Töne überspielende Ausführungsart gebrauchen, die das Legato der fließenden Leichtigkeit der Streicher annähert.

Ebenso überraschend ist die größere Klangstärke der Flöte gegenüber dem Horn in folgenden Beispielen:

Strawinski: Variazione II[a] aus Nº 2 ⟨Gavotta⟩ der Pulcinella-[suite

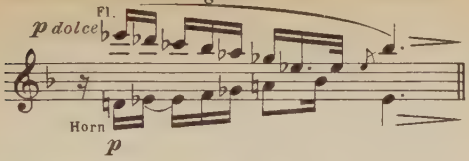
125



Hier kommt die seltsame Mattigkeit der schwächeren Hornantwort von der exponierten, Behutsamkeit der Bindung fordernden hohen Lage der gleitenden Achtel her, während in dem Beispiel aus dem Concerto grosso von Kaminski diese Divergenz noch vergrößert wird durch die höhere Oktave des Flötenmotivs.

Kaminski: Concerto grosso für 2 Orchester

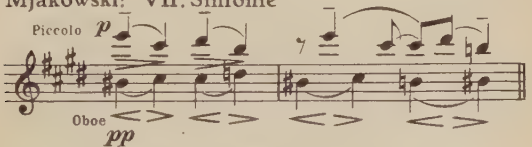
126



Umgekehrt erdrückt in Mjaskowskis VII. Sinfonie die Oboe fast die still gedämpften *p* Töne des Piccolos — auch hier stehen sich intensive und matte Lagen der Instrumente gegenüber:

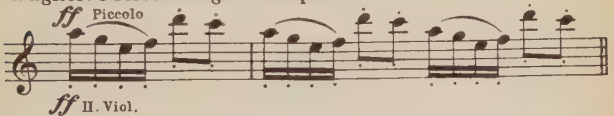
Mjakowski: VII. Sinfonie

127



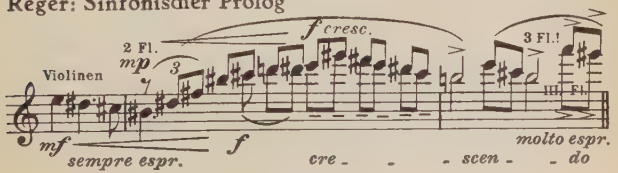
Die hohen *f* Töne der Flöte aber haben so besondere Kraft, daß ein einziges Instrument ⟨Flöte oder Piccolo⟩ in exponiert hoher Lage den Gesang einer ganzen Streichergruppe ungeahnt verstärken kann:

Wagner: Meistersinger-Vorspiel

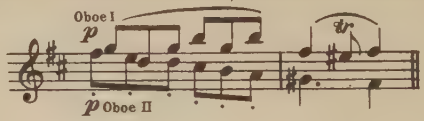
128

⟨Die II. Geigen allein klingen immer zu schwach; erst das Piccolo, intensiv geblasen, verleiht der Figur ihren hinreißenden Schwung.⟩

Noch offensichtlicher wird die verstärkende Kraft der Flöten in dieser breit ausladenden, ruhigen Gesangsstelle:

Reger: Sinfonischer Prolog

129

Ein neues Problem zeigt das folgende Beispiel:

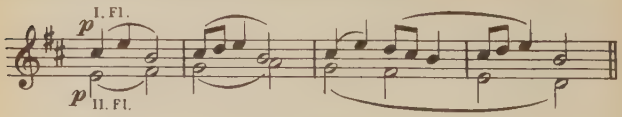
Strawinski: Variazione I^{a} ‹N°6, Gavotta› der Pulcinellasuite

130

Spielt die zweite Oboe hier nicht äußerst leicht, quasi *pp*, so bleibt die Stelle unverständlich: ihre Tonleiterfigur nimmt das verfolgende Ohr beherrschend in Anspruch, und das langsame Staccato wirkt stärker als der Tanzrhythmus der I. Oboe. Neue Faktoren der Klangstärke zeigen sich, Motivgestalt und Ausführungstechnik beginnen den Eindruck der Klangstärke mitzubestimmen.

Aber sogar innerhalb gleicher Technik können Unterschiede entstehen durch bloße Verschiedenheit der zeitlichen Werte:

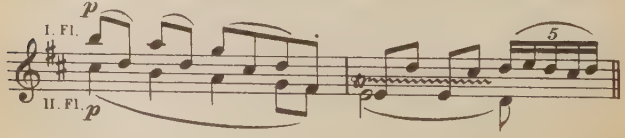
Strawinski: II. Suite für kleines Orchester, Andante

131

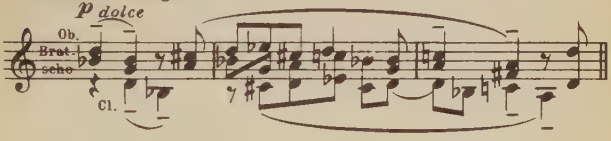


Man lasse beide Flöten genau gleich stark spielen, so ist deutlich zu vernehmen, daß die erste Stimme schwächer klingt! Dasselbe Übergewicht gehaltener Noten über leicht bewegtere zeigt die folgende Stelle:

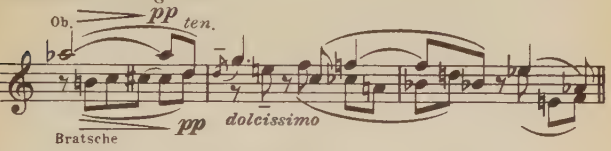
Strawinski: Variazione II^{a} ‹N°6, Gavotta› der Pulcinellasuite

132

In dem folgenden Beispiel aus Kaminskis „Magnificat" decken die der Oboenmelodie folgenden Bratschenterzen durch ihre intensive Höhenlage trotz zartester Ausführung leicht die Oboe, wenn die Spieler nicht durch aufmerksamstes gegenseitiges Hören Ausgleiche schaffen.

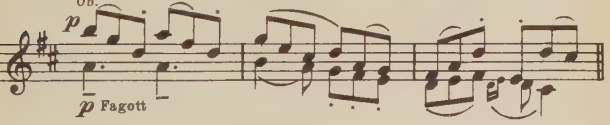
Kaminski: Magnificat

133

Dasselbe gilt ⟨wie hier für das Nebeneinander⟩ für das anschließende duettartige Nacheinander von Oboe und Bratsche:

Kaminski: Magnificat

134

Unterschiede der natürlichen Klangintensität von Oboe und Fagott zeigt:

Strawinski: Variazione Ia ⟨No 6, Gavotta⟩ der Pulcinellasuite

135

Die bequem liegende Oboenmelodie wird sofort gedeckt, spielt der Fagottist seine hervortretenderen hohen Töne nicht mit delikatester Anpassung und Abschattierung.

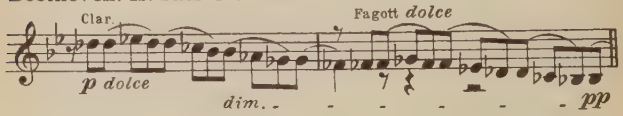
3. Die Klarinette.

Bei einer Kombination, wie sie Strawinskis „L'Histoire du soldat" zeigt ⟨im grand choral⟩, mit der Melodie der

Klarinette über den gleichmäßig *f* verlangten Bläsern Fagott, Trompete und Posaune, muß sorgfältig gegenseitig schattiert werden, wenn der vierstimmige Satz vollendet klar erklingen soll. Alle oben in Betracht gezogenen Momente spielen hier eine Rolle: exponierte und matte Lagen, natürlich schwächere, stärkere, tiefe und hohe Töne, unterschiedliche Zeitwerte, gegensätzliche Motivbewegungen; es lohnt sich, dieses Stück einer praktischen Studie zugrunde zu legen, so viel Problematisches der Klangabwägungen steht vor der idealen Ausbalancierung seiner Tonstärken.

Die schon erwähnte Tatsache des leichten *p* der Klarinette macht es nötig, daß diese nicht zu schwach beginnt, besonders vor einem Decrescendo, das einen zarteren Einsatz des Fagotts vorbereiten soll:

Beethoven: II. Satz der Pastorale

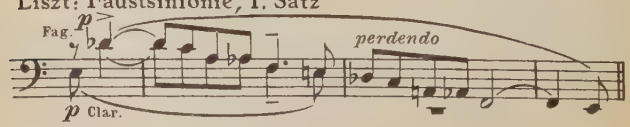
136

Dasselbe gilt für die Schlußtakte des 2. Satzes der III. Brahms-Sinfonie. Auch hier muß das bequeme Fagott *p* zur Norm gesetzt werden, um ein gleichmäßiges Decrescendo des vierstimmigen Satzes bis zuletzt zu ermöglichen.

4. Das Fagott.

Eine besondere Schwierigkeit besteht für dieses Instrument darin, in der Tiefe mühelos *p* zu blasen. Nur in seltenen Fällen gelingt es, den Anfang der Faust-Sinfonie vollendet, den Vorschriften des Komponisten gemäß auszuführen:

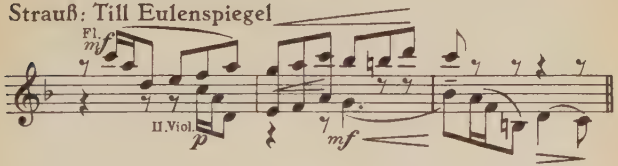
Liszt: Faustsinfonie, I. Satz

137

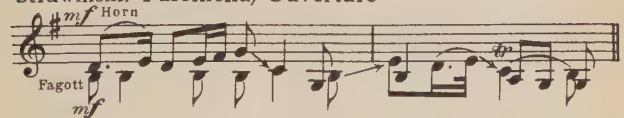


Statt des Perdendo auf den herabsinkenden Tönen zum Tiefpunkt E hin tritt meistens ein Pressen und merkliches Verstärken ein. Die Schwierigkeit, nach dem *p* Beginn — in schon an sich matter Lage — im Hinabsteigen quasi zu verlöschen, kann nur durch eine Retusche überwunden werden: indem die Klarinette nach dem Akzent auf *des'* sofort decrescendiert und so dem Fagott erlaubt, den Anfang mindestens *mp* statt *p* zu blasen.

Umgekehrt wird das Fagott in seiner hohen Lage beengt im Ton, wenn es edel bleiben und nicht komisch oder naturalistisch charakterisieren soll. Das Crescendo der folgenden Stelle kann deshalb ohne Forcierung nur bis zu einem begrenzten *f* geführt werden. Das setzt voraus, daß Flöte und II. Geigen ihr einleitendes Crescendo dem genau anpassen, es also nicht zu groß machen:

Strauß: Till Eulenspiegel

In der Pulcinella-Suite von Strawinski führen Horn und Fagott das Thema einmal folgendermaßen aus:

Strawinski: Pulcinella, Ouverture



Auch hier erweist die Fagottlage *g* bis *d'* sich als matt; die die Melodie übernehmenden Fagottöne müssen einen ganzen Stärkegrad schwerer angefaßt werden als vor-

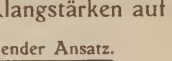
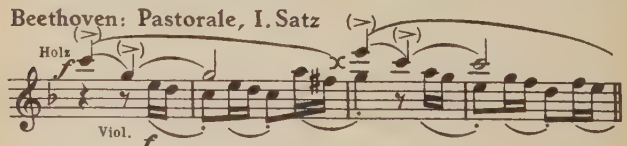
geschrieben, um das vom Horn begonnene Motiv gleichwertig zu Ende zu führen.

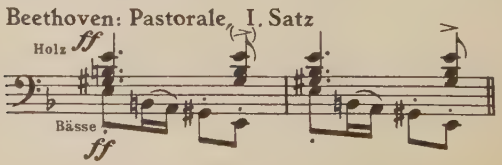
3. Hilfsmittel der Tonvariierung.

Verstärkung der natürlichen Tonstärke.

Das einfachste Mittel, Schwächen der Tonstärke zu beheben, wurde schon erwähnt: die Anwendung eines der Idealvorstellung entsprechenden größeren Stärkegrads. Im folgenden sollen systematisch Hilfsmittel erörtert werden, die zur Verfügung stehen, um durch die Instrumente gegebene ungenügende Klangstärken auf das gewollte Maß zu erhöhen.

1. Akzent und atmender Ansatz.

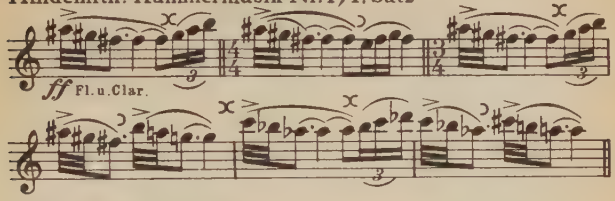
Beide dienen zur Hervorhebung melodischer und rhythmischer Gebilde. So ist in dem folgenden Pastorale-Beispiel das Rufmotiv durch einen Akzent, verbunden mit Atemholen, zu unterstreichen  und damit die rhythmische Ergänzung von Holzbläseranstoß und folgendem Streicherauftakt:

140

Ähnlich greifen schwerer Motivbeginn der Streicher und einmündender Bläserauftakt durch Akzentuierung des letzteren drängend ineinander:

141

Atmende Ansatzpausen müssen andererseits zum Akzent hinzukommen, um Stellen wie der folgenden die gewünschte Klangkraft zu verleihen:

Hindemith: Kammermusik Nr. 1, I. Satz

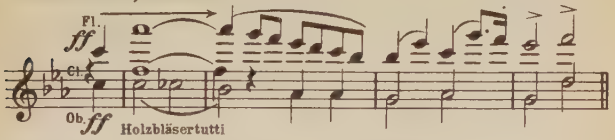
142



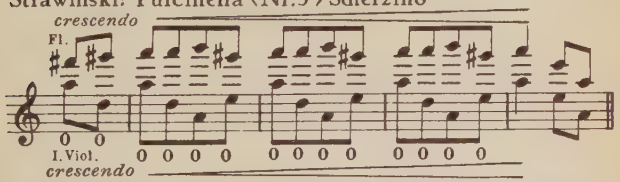
2. „Pfeifen", „Rollen" der Töne.

Besonders für die Flöten gilt das Hilfsmittel des Herauspfeifens wichtiger Töne in folgenden führenden und leicht zu schwachen Stellen:

Weber: Euryanthe-Ouverture

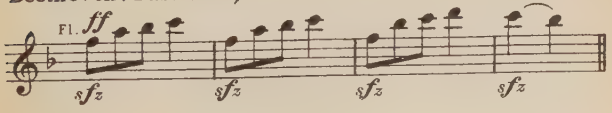
143

Strawinski: Pulcinella ‹Nr. 3› Scherzino

144



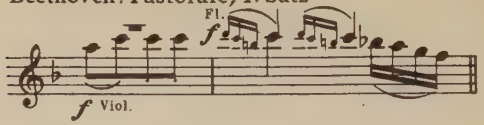
Ebenso im Trio des 3. Satzes der „Pastorale" für die gestoßenen Rufe:

Beethoven: Pastorale, III. Satz

145

Dem „Rollen" des Tones nähern sich die Rufschleifen des 1. Satzes der „Pastorale" an:

146

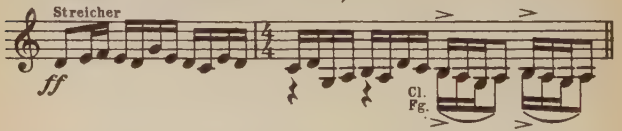
Beethoven: Pastorale, I. Satz



sowie der Schnörkel aus Hindemiths I. Kammermusik:

147

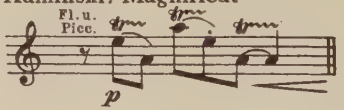
Hindemith: Kammermusik Nr. 1, I. Satz



Sein Idealfall ist der dichte Triller ‹der sich zu demagogischer Aufreizungskraft steigern und Crescendocharakter erhalten kann›:

148

Kaminski: Magnificat



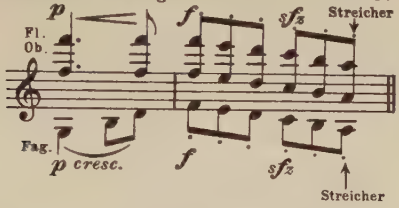
3. Die Arten des gestoßenen Tones ‹Staccato, Marcato usw.›

Man übe die schon früher angeführte ‹Beispiel 115›, meist schwunglose Achtel-Triolenbegleitung des 1. Themas im „Don Juan" in präzisem Staccato mittels scharfen Tripleschlages — und voll hinreißender Kraft und Verve wird die Bewegung mit dem Schwunge des Themas dahinjagen. Eine andere, leichtere Möglichkeit der Ausführung ergibt folgende Anwendung der Doppelzunge: ti-ke-ti-ke-ti-ke.

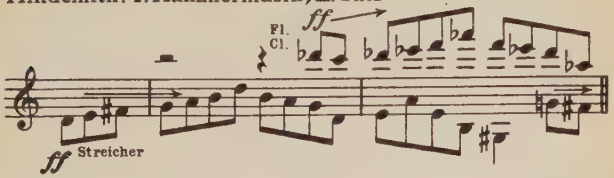
Die Verstärkung des Staccato durch Marcato auf jeder Note braucht der folgende Crescendo-Takt ‹Flöte,

Oboe und Fagott) des Allegretto der VII. Sinfonie, um das materiellere Streicherstaccato *(f, sf)* nicht nur zu erreichen, sondern richtig einzuleiten:

Beethoven: Allegretto der VII. Sinfonie

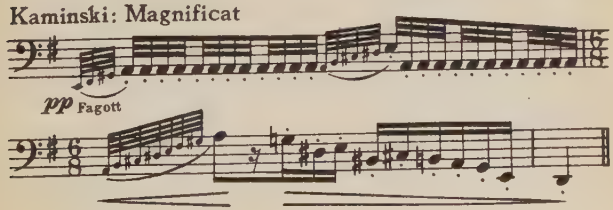
149

Um die kanonischen Führungen am Schlusse des 2. Satzes von Hindemiths I. Kammermusik deutlich erkennbar zu machen, brauchen die — auch numerisch dem Streichquartett unterlegene — Flöte und Klarinette für jedes ihrer Antwort-Achtel Marcato-Verstärkungen:

Hindemith: I. Kammermusik, II. Satz

150

Scharfes, marcatoähnliches Stoßen gibt der folgenden Fagottstelle die gewollte erregende Schärfe:

Kaminski: Magnificat

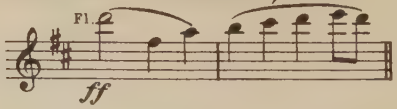
151

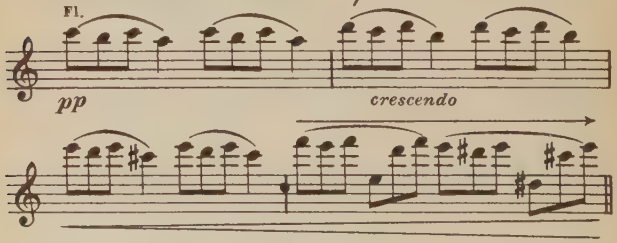


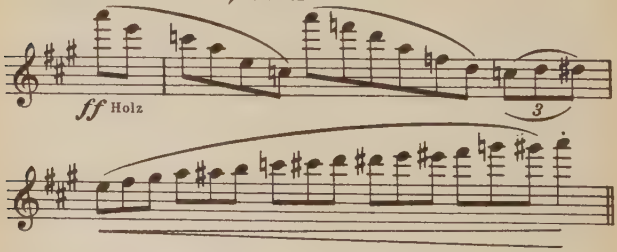
4. Überdehnen von Noten.

Unter Überdehnen werde das völlige Ausschöpfen jedes metrisch gegebenen Notenwertes durch intensivsten, gleichmäßig strömenden Gesang verstanden. Jede einzelne Note einer Phrase sei für ihre Dauer der Gegenstand der ganzen Tonkraft. So gelingt es, Stellen, die immer zu matt klingen, den gewollten steigernden oder vollendenden Glanz zu verleihen:

Beethoven: Violinkonzert, I. Satz

152

Hindemith: Kammermusik Nr. 1, II. Satz

153

Brahms: III. Sinfonie, I. Satz

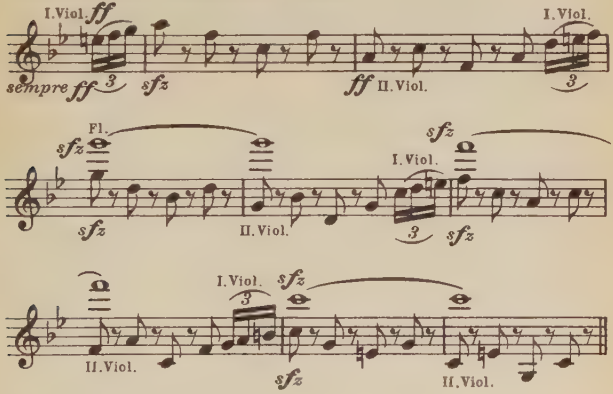
154

5. Konstanz des gehaltenen Tones.

Sie bedeutet die erschöpfende Ausfüllung gehaltener Notenwerte durch den gleichmäßig nachdrängenden Druck

der vorhandenen Luftmenge (vergleichbar dem beständigen Pressen des Kolbens auf die auszustoßende Luftsäule einer Luftpumpe).

Die gehaltenen Piccolotöne im Gewittersatz der „Pastorale" klingen meistens entweder dünn und nicht stark genug, oder schreiend schrill. Der gewollte, zum Höhepunkt der Steigerung anstrebende Klangcharakter ergibt sich sofort bei bewußter Anwendung der „Konstanz" des Tones.

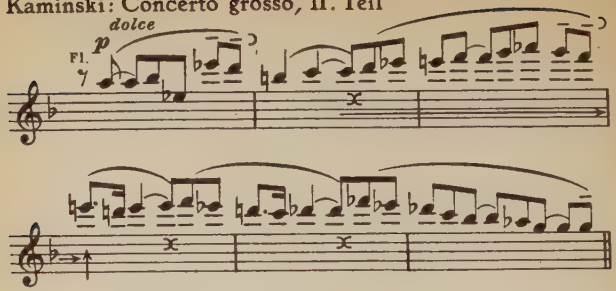
Das gleiche gilt für die alles an sich reißende Abschlußkadenz der großen Flöte im 1. Satz der IV. Beethoven-Sinfonie vor dem *p* Trugschluß A dur:

Beethoven: IV. Sinfonie, I. Satz

6. Intensität des Vortrages.

Musterbeispiele hierfür sind folgende Stellen:

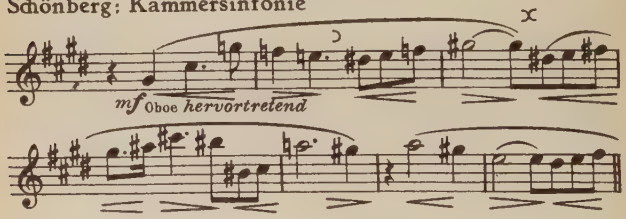
a) aus dem Concerto grosso von Kaminski, bei der die führende Flöte inbrünstig aufsingend sich von dem im gleichmäßig zarten *pp* bleibenden Stimmengewirr der Begleitung zur Höhe ablöst:

Kaminski: Concerto grosso, II. Teil

156

b) aus der Kammer-Sinfonie von Schönberg, in der die immer glutvollere, sehnende Entfaltung des Oboenklanges (und des Cellos) allein vermag, das Gesangsthema süß beherrschend über die fast verwirrende Vielstimmigkeit aufleuchten zu lassen:

Schönberg: Kammersinfonie

157

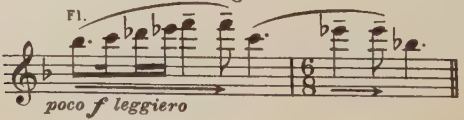


7. Das eingeschobene, unmerkliche Ziel- (oder Spannungs) crescendo.

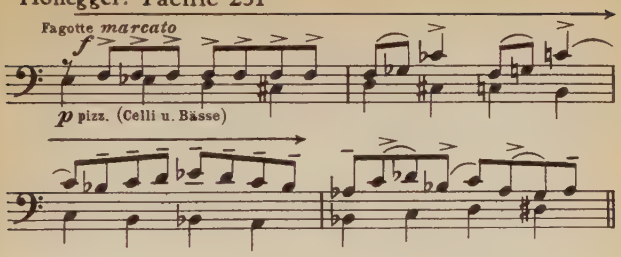
Dieses ist eines der wichtigsten, fortwährend bewußt wie unbewußt zur Anwendung gelangenden Hilfsmittel, das wir als Spannungscrescendo schon kennen. Es muß unmerklich erfolgen, darf den Eindruck eines Crescendo nur indirekt hervorrufen als Folge verstärkten Bewegungswillens:

Kaminski: Concerto grosso

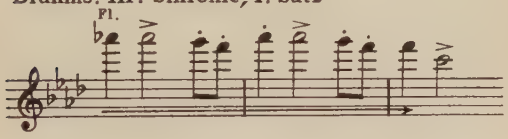
158

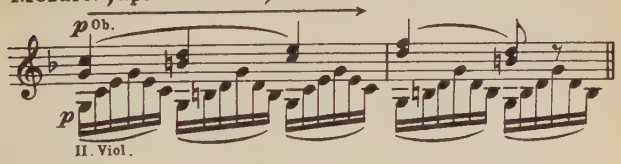


Honegger: Pacific 231



Brahms: III. Sinfonie, I. Satz



Mozart: Jupitersinfonie, II. Satz

8. Gebrauch stärkerer Blätter (Rohre).

Dieses schon erwähnte mechanische Hilfsmittel sollte sorgfältiger ausgenutzt werden, als es geschieht. Man erziehe die Oboisten, Klarinette- und Fagottspieler durch unermüdliche Hinweise, sich seiner elastisch zu bedienen.

9. Heben des Schalltrichters.

Hierfür gilt gleichermaßen das eben Gesagte. Der Instrumentalist gewöhne sich, alles zu benutzen, was der Darstellung des Werkes dienstbar sein kann, und verschmähe auch

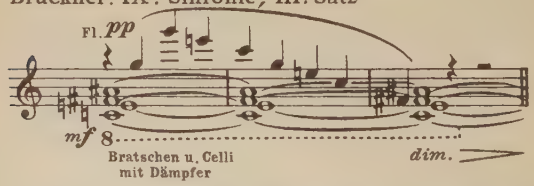
nicht diese primitiven, aber sicher wirkenden mechanischen Hilfsmittel.

Abschwächung der natürlichen Tonstärke.

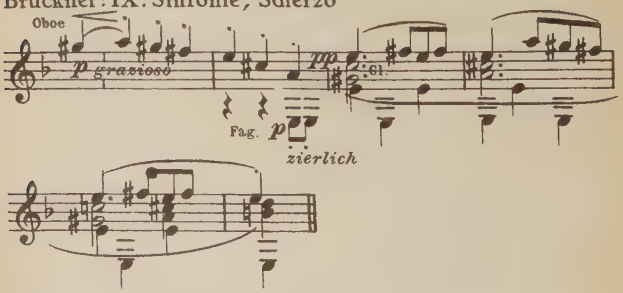
1. Gehauchter Ton, Ansatz ohne Atmung.

Die folgende, über den vibrierenden Streichern erklingende Flötenstelle aus der IX. Sinfonie von Bruckner bedarf des früher behandelten hauchartigen Ansatzes und Tones, um wie unwirklich durch ihre Töne zu schweben:

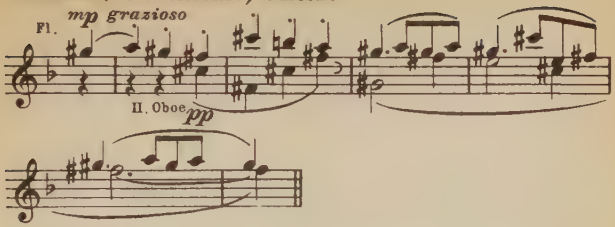
Bruckner: IX. Sinfonie, III. Satz

162

Kaum hörbar eintreten und ebenso verklingen müssen die das graziöse Wechselspiel von Oboe und Fagott begleitenden Klarinetten im Scherzo derselben Sinfonie:

Bruckner: IX. Sinfonie, Scherzo

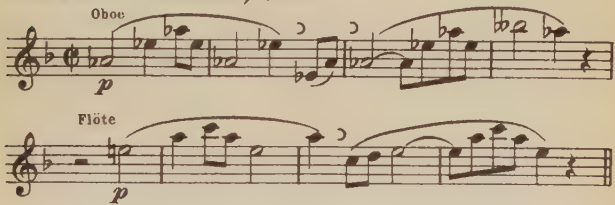
163

Dasselbe gilt für den anschließenden Einsatz der II. Oboe, die ihre viertaktige Phrase ohne zu atmen ⟨und doch den vorgeschriebenen Bindungen entsprechend⟩ gliedern muß:

Bruckner: IX. Sinfonie, Scherzo

164

Für die folgenden Oboen- und Flötenstellen aus dem 1. Satz empfiehlt sich die gleiche Zusammenfassung in einem Atem:

Bruckner: IX. Sinfonie, I. Satz

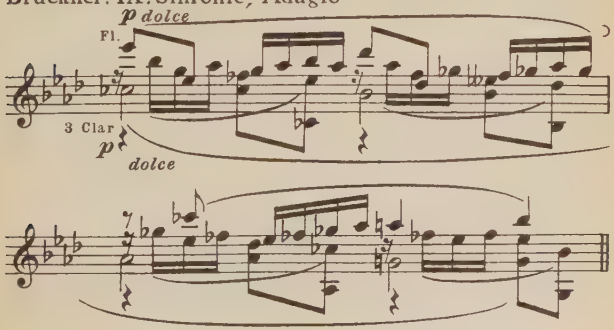
165



Ebenso für Flöte und Klarinetten im Adagio, wo trotz der Pausen nur neu angesetzt und das vorgeschriebene Decrescendo gewissermaßen von selbst erreicht werden sollte:

Bruckner: IX. Sinfonie, Adagio

166



2. „Verhalten" des Tones.

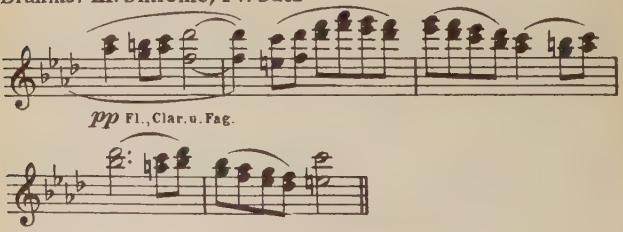
Durch Reduzierung der tonerzeugenden, anblasenden Luftmenge auf ein Minimum bei ruhig konzentriertem Atem läßt sich das gewollte Sotto voce der Fagotte im Anfang des letzten Satzes der III. Brahms-Sinfonie erzielen:

Brahms: III. Sinfonie, IV. Satz

167

Das Gleiche gilt für das zarte *pp* Unisono der Terzen von Flöte, Klarinette und Fagott kurz vor dem Schluß desselben Satzes:

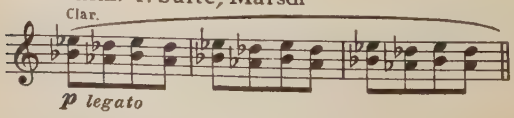
Brahms: III. Sinfonie, IV. Satz

168

3. Bindungen.

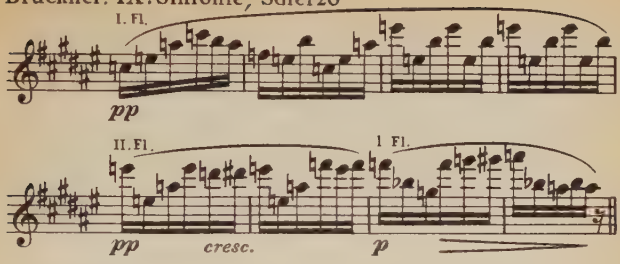
Es erübrigt sich, besondere Erklärungen zu diesem Hilfsmittel zu geben. Man beachte seine Anwendung und die beabsichtigten Wirkungen an den folgenden Beispielen:

Strawinski: I. Suite, Marsch

169

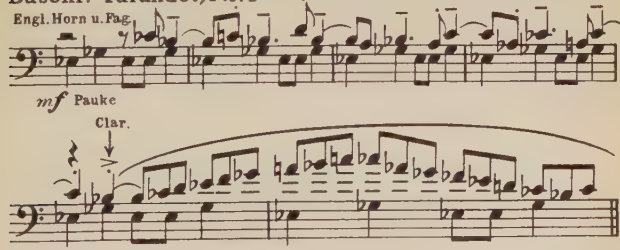


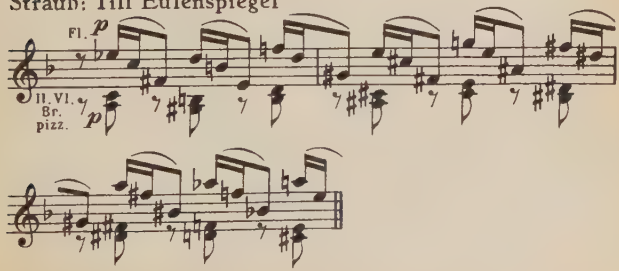
Bruckner: IX. Sinfonie, Scherzo

170

4. Überspielen.

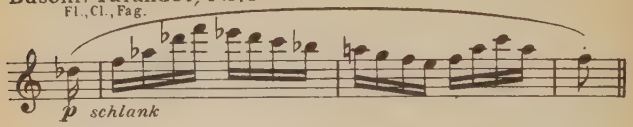
Das Überspielen kann in der gebundenen wie in der abgesetzten Spielart vorkommen. Als Gegensatz der Überdehnung versucht es, den metrischen Notenwert möglichst flüchtig auszufüllen, ihn gewissermaßen nur zu berühren, um mit der gleichen Leichtigkeit in und über die nächsten Noten zu eilen:

Busoni: Turandot, Nr. 1

171

Strauß: Till Eulenspiegel

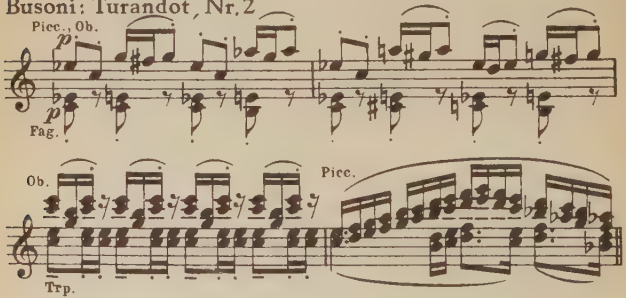
172

Auch als eine Art des behend fliehenden Gesanges finden wir es:

Busoni: Turandot, Nr. 1

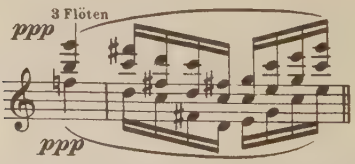


173

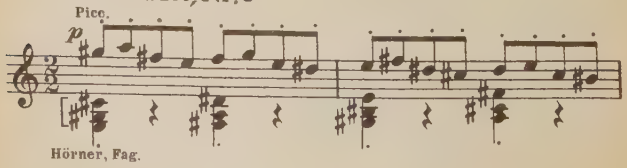
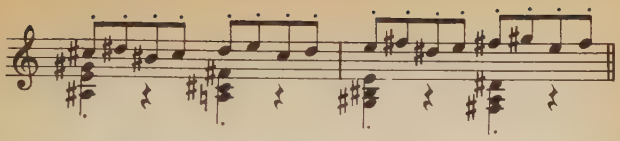
ferner als Verbindung von Staccato und Legato:

Busoni: Turandot, Nr. 2

174

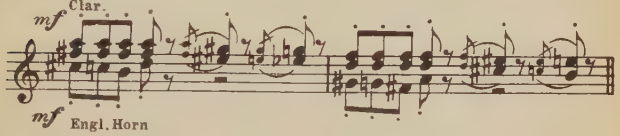
als fallende und steigende Akkordranken:

Busoni: Turandot, Nr. 4

175

und als extreme Form leichtesten Staccatos:

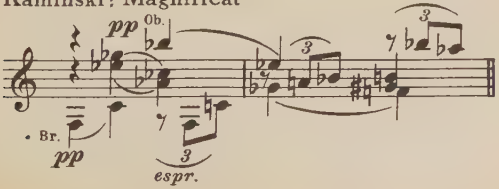
Busoni: Turandot, Nr. 8

176

Überspielen ⟨in Verbindung mit Staccato⟩ verleiht dem Holzbläserrhythmus der Maskenszene aus „Don Juan" von Strauß die vorgestellte sprühende Beschwingtheit:

Strauß: Don Juan

177

5. Färbungen, Echotöne, Flageolett.

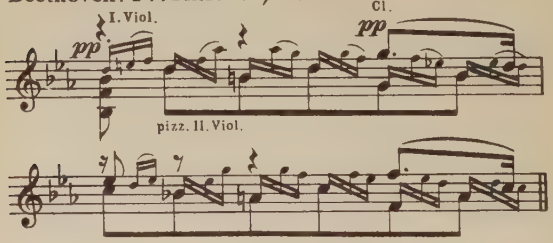
Die Möglichkeit, den Ton verschieden zu färben, gestattet den Holzbläsern, bis zu einem gewissen Grade den Mangel an auszutauschenden matten und klingenden Lagen für dieselben Tonhöhen wettzumachen. Die Voraussetzung zur Klangfärbung sind ein differenziertes Gehör und eine subtile Klangvorstellung. Sind diese vorhanden, dann wird ein guter Oboist die folgende Stelle aus Kaminskis „Magnificat" ⟨die Bratsche im Baß und zwei Flöten *pp* als Harmonie⟩ sofort dieser, seinem Einsatz vorangehenden Klangkombination entsprechend färben auf einen dünn-süßen, klagenden Ton, den die leise Bratsche ⟨zunächst als Baßinstrument⟩ wirklich zu tragen vermag:

Kaminski: Magnificat

178

Ebenso kann die Klarinette im 2. Satz der IV. Beethoven-Sinfonie sich der silbern stillen Begleitung ⟨Pizzicato der II. Geigen und ergänzende Nachschlagsnoten der I. Violinen⟩ klanglich aufs genaueste annähern ⟨sogenannter Echoton⟩:

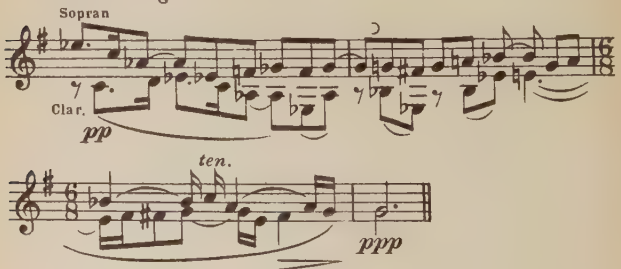
Beethoven: IV. Sinfonie, II. Satz

179



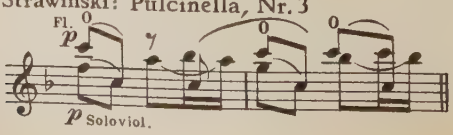
und im „Magnificat" von Kaminski am Schluß des 1. Satzes die Töne ganz verdämmern und im Gehauchten vergehen lassen:

Kaminski: Magnificat

180

Flageolettöne bilden Flöte und Oboe ⟨durch Überblasen bzw. Gebrauch der Oktavklappe⟩, um Schlußnoten bei *pp* Ausklängen noch weiter abzuschwächen sowie um besondere Effekte des Klanges zu erzielen:

Strawinski: Pulcinella, Nr. 3

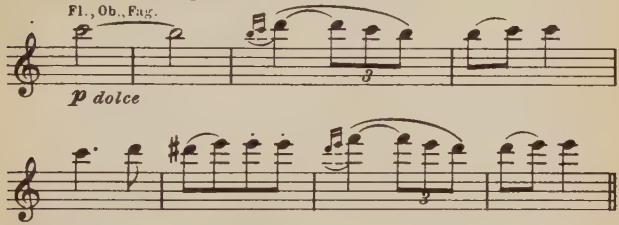
181

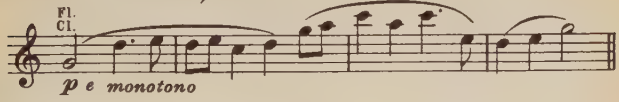


6. Das Non espressivo.

Das Non espressivo, als die Vermeidung alles ausdrucksmäßig Erregenden am Klange, reduziert dessen Eigenschaften auf das bloße Erklingen ohne Schwellung und Vibrato. Der Klang wird damit naturgemäß leiser, quasi dünner:

Beethoven: Allegretto der VII. Sinfonie

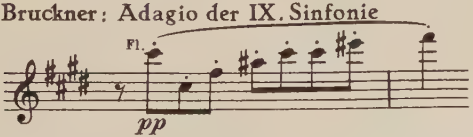
182

Busoni: Turandot, Nr. 8

183

7. Bewußtes Fallenlassen (Abschwächen).

Bei Stellen wie der folgenden (aus dem Adagio der IX. Bruckner-Sinfonie) stellt sich durch die Aufwärtsbewegung der *pp* Achtel zum *fis'''* hin leicht die Illusion eines Crescendo ein, der bewußtes Abschwächen der Tonstärke am ehesten begegnet:

Bruckner: Adagio der IX. Sinfonie

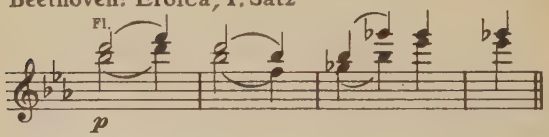
184



Von besonderer Bedeutung wird dies Hilfsmittel bei Stellen mit der Neigung, nach oben gehende Schlußnoten

hervorzuheben. Verstärkt wird diese Neigung in dem folgenden Beispiel durch die kürzeren Zeitwerte der Schlußnoten:

185



8. Rohr- und Blattauswechslung.

Vergleiche das bei den Verstärkungsmöglichkeiten darüber Gesagte.

9. Gegen-das-Pult-Blasen; Dämpfer.

Eine natürliche Art der Dämpfung ist das Anblasen des Tones gegen die Pultflächen. Doch lassen sich auch direkte mechanische Dämpfungen erzielen:

a) durch Verschließen der Stürze mit einem Tuch (Oboe, Klarinette und Fagott) — von Strawinski angewandt in „L'Histoire du soldat" für die Klarinette und ausgedrückt durch die Bezeichnungen coperto (abgeschlossen) und aperto (geöffnet). Die Schwierigkeit besteht hier in der Unmöglichkeit, mehrmals das Tuch zu lösen bzw. schnell neu zu befestigen, die aber leicht dadurch umgangen wird, daß zwei Instrumente jeder Stimmung (je eine A- und eine B-Klarinette geschlossen, je eine andere offen) spielfertig bereitliegen;

b) durch einen Dämpfer (für das Fagott). Dieser kann hergestellt werden, indem man einen die Breite des Fagotttrichters zu zwei Drittel füllenden, 6 bis 8 Zentimeter langen Messingzylinder ausreichend mit Filz umkleidet und an seiner nach außen abschließenden Öffnung mit Gaze verhüllt. Die so gedämpften, besonders gefährlichen Töne von C bis G klingen den weichen *p* Tönen einer Posaune ähnlich.

4. Festhalten der natürlichen Tonstärke.

Falsche Abschwächung.

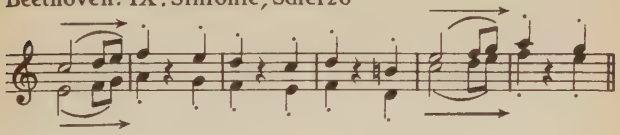
Das Folgende soll zeigen, wie nicht gewollte, von selbst eintretende Crescendi und Decrescendi zu vermeiden sind.

1. Fallenlassen der Tonstärke.

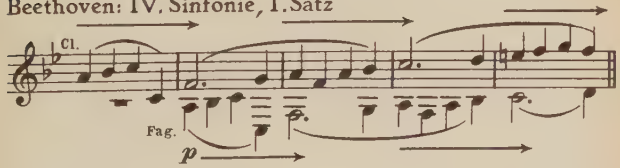
Es ist eine natürliche Tendenz des Blasens, daß gegen das Ende von Phrasen ⟨d. i. der verströmenden Luftmenge⟩ ein Nachlassen der Tonenergie eintritt. Man begegne unnachgiebig dieser den Sinn vieler Stellen verfälschenden Gewohnheit. Das beste Mittel dazu ist die Anwendung des unmerklichen Spannungscrescendo, wie wir es als bewußte Darstellung der Zielbewegung einer Melodie kennengelernt haben:

Beethoven: IX. Sinfonie, Scherzo

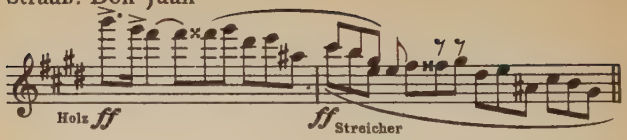
186



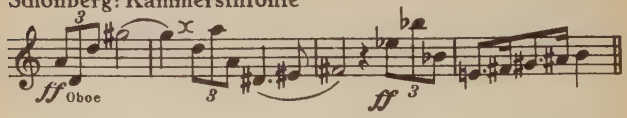
Beethoven: IV. Sinfonie, I. Satz

187

2. Unrichtiges Überspielen.

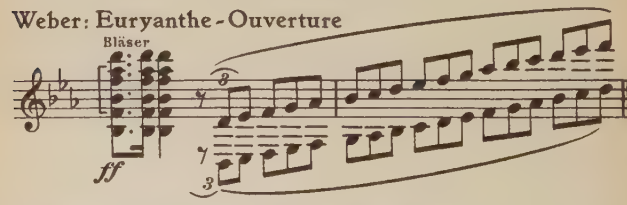
Die hinreißenden Unisonotriolen im „Don Juan" von Strauß kommen nur dann zu der gewollten, den Streicherstellen adäquaten Kraftentfaltung, wenn sorgfältig das Überspielen ⟨mag es gleich im *ff* geschehen⟩ dieser Stellen vermieden wird:

188 Strauß: Don Juan

Dasselbe gilt für das folgende zackige Staccato-Motiv aus Schönbergs Kammer-Sinfonie:

189 Schönberg: Kammersinfonie

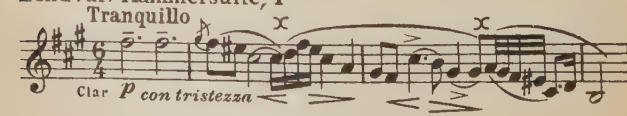


und den zur Reprise zurückführenden Tonleiteransturm des Holzes in der Euryanthe-Ouvertüre:

190 Weber: Euryanthe-Ouvertüre

3. Ungenügende Anwendung der atmenden Phrasierung.

Als Beispiel diene das Thema des 1. Satzes der Kammersuite op. 32 von Erwin Lendvai, das in der gedruckten Phrasierung kaum auszuführen ist. Man erinnere sich des Hilfsmittels, auf Kosten vorhergehender ausklingender Noten neu zu atmen, und phrasiere beispielsweise so:

191 Lendvai: Kammersuite, I

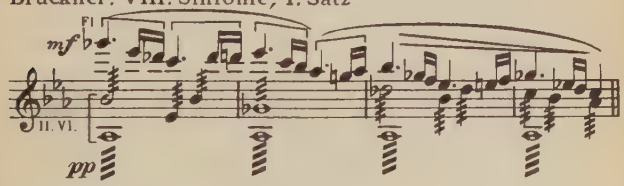


4. Ungleichlange Notenwerte.

In der folgenden Flötenstelle des 1. Satzes der VIII. Bruckner-Sinfonie klingen die Sechzehntel nach den punktierten Vierteln oft kaum vernehmbar, so daß die ab- und aufwärtswogende Melodie statt als Ganzes als viermalige Motivkoppelung erscheint. Beschwerende, kaum merkliche Drucke auf den einzelnen Sechzehnteln ⟨überdehnen!⟩ verhelfen zu abgerundetem Gesange und zur Vermeidung von Decrescendo-Löchern:

Bruckner: VIII. Sinfonie, I. Satz

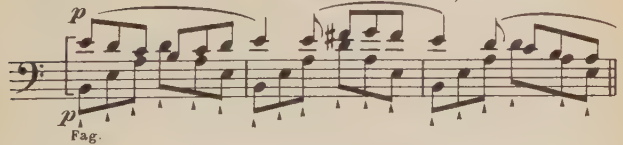
192



5. Ungleiche Techniken als Ursache.

Eine ähnliche Erscheinung zeigt sich bei gleichzeitigem Vorkommen von Staccato und Legato, wie wir es in der „Tarantella" ⟨2. Suite von Strawinski⟩ finden: in diesem Fagottduett klingt das legato spielende I. Fagott schwächer als das gleichmäßig im *p* weiterlaufende Staccato des II. Fagottes:

Strawinski: II. Suite für kleines Orchester, Tarantella

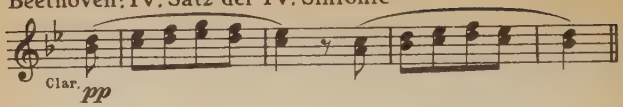
193

Falsche Verstärkung.

1. „Gefühlsmäßige", falsche Crescendi.

Die Tatsache, daß Crescendo, Espressivo und Aufwärtsbewegungen fast immer parallel gehen, verleitet in Stellen wie den folgenden zu falschem Stärkerwerden:

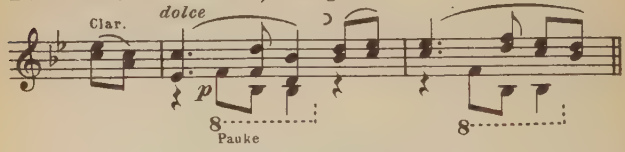
Beethoven: IV. Satz der IV. Sinfonie

194



Beethoven: IX. Sinfonie, Adagio

195



(Siehe auch Beispiel 168.)

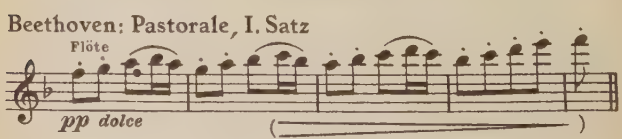
2. Crescendowirkung durch exponierte Lagen.

Es genügt, hier auf die hohen Töne der D- und der Es-Klarinette sowie der Flöte hinzuweisen, die naturgemäß stark klingen; dasselbe gilt umgekehrt für die tiefen, dicken Lagen von Oboe und Fagott.

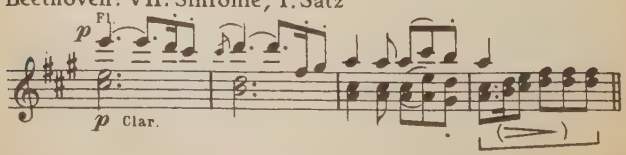
3. Ansteigende Bewegungen.

Hier gesellt sich zu der Neigung, Aufwärtsbewegungen und Crescendo gewohnheitsmäßig zu verbinden, das natürliche Stärkerwerden der höheren Lagen. Vorgeschriebenes Decrescendo ist das wirksamste Gegenmittel:

Beethoven: Pastorale, I. Satz

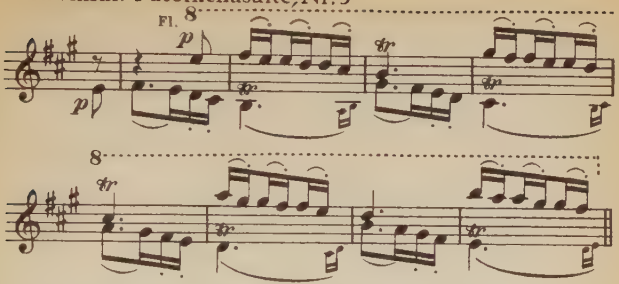
196

Beethoven: VII. Sinfonie, I. Satz

197



Strawinski: Pulcinellasuite, Nr. 3

198



4. Gruppenweises Nacheinandereintreten des ganzen Orchesters.

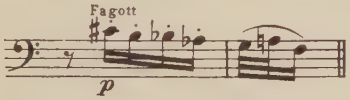
Leicht wird der Neigung nachgegeben, mit dem Hinzutreten neuer Instrumente den festzuhaltenden, zugrunde gelegten Stärkegrad zu vergrößern.

5. Akzentuieren von Schlußnoten.

Die Neigung, den Schluß zu unterstreichen, ihn gewissermaßen anzuzeigen, verführt zu falschen Endakzenten:

Strawinski: II. Suite für kleines Orchester, Espagnola

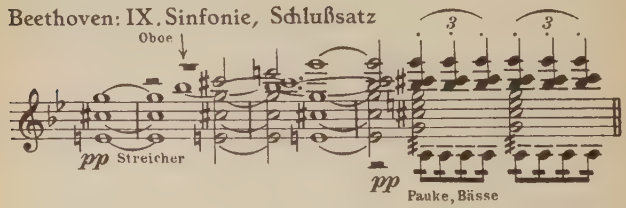
199



5. Sauberkeit der Stimmung.

Die Holzbläser können durch Ausziehen ihrer Instrumente ebenso wie durch Veränderung der Lippenstellung die Tonhöhen regulieren. Sehr oft wird eine Anpassung einzelner Töne aneinander innerhalb eines harmonischen Verlaufes notwendig. Z. B. kann die sauberste Stimmung des Orchesters nicht Garantie dafür geben, daß das schon erwähnte Beispiel aus Kaminskis „Magnificat" ⟨Beispiel 178⟩ rein erklingt, wenn nicht aufmerksamstes, kontrollierendes Hören in Flöte und Oboe hinzukommt. Es empfiehlt sich, zu Beginn des Werkes diese Stelle durchspielend schnell noch einmal zu überprüfen.

Auch der Anfang des Adagios von Hindemiths Klavierkonzert ⟨siehe Beispiel 118⟩ verlangt scharfes Hören, soll der Non-Akkord der Bläser ⟨ohne Quint!⟩ zur vollen Entfaltung seines Klangreizes gelangen. Er muß hoch angesetzt werden, um die verminderte Pseudoquint des Streicherunisonos richtig einfassen zu können.

Äußerst empfindlich ist der freie *pp* Eintritt der verminderten Septime *b''* in der I. Oboe ⟨letzter Satz der IX. Sinfonie vor „überm Sternenzelt"⟩, der schon mit dem Gedanken an den folgenden Grundtoneinsatz A und die dadurch geschehende Umwandlung der Septime zur None vorgenommen werden muß:

Treten Register so betont auf wie im 5. Takt der Kammer-Sinfonie von Schönberg im sanften F dur *p* der Einsatz aller schwellenden und decrescendierenden Holzbläser ⟨nach der vorangegangenen, die Komposition eröffnenden Aufstellung des Quartenakkordes *g–c'–f'–b'–es''–as''* und dessen alterierender, dissonanz- und spannungsverstärkender Durchringung zu jener F dur-Lösung⟩ — so muß besonders rein intoniert und vor Beginn die Stimmung noch einmal aufs genaueste kontrolliert werden, um den klanglichen Zauber des lösenden F dur ganz zur Auswirkung kommen zu lassen. Eine kleine Schwebung in irgendeinem der Holzblasinstrumente — und die wundervolle Kadenz verliert sofort an Klarheit und spannungslösendem Reiz.

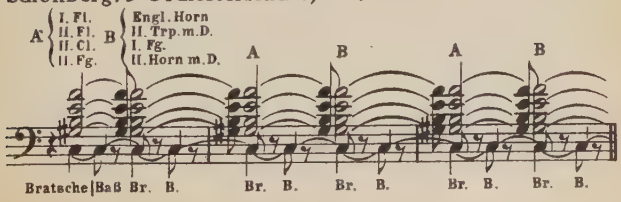
Von der Materie der Instrumente her wird die Stimmungsreinheit leicht gefährdet, wenn zu den gebräuchlichen Holzbläsern Stimmen hinzutreten wie Piccoloflöte, D- oder Es-Klarinette und Kontrafagott oder wenn innerhalb vielstimmiger Akkorde einzelne Töne in exponierten Instrumentlagen geblasen werden müssen.

Es sollte möglich sein, innerhalb jedes Holzbläserkörpers dem I. Oboer oder dem I. Flötisten die Verantwortung für eine gute, einwandfreie Stimmung des ganzen Holzes anzuvertrauen! Man scheue keinerlei Mittel, um die Bläser zu einer solchen sachgemäßen Unterordnung unter einen Kollegen anzuhalten.

6. Klangfärbungen.

Ganz ungenutzt blieben bisher die Möglichkeiten, das Holzbläserquartett in sich abzustimmen auf die Klangfarbe eines seiner Instrumente. Die 4 Bläser können einen akkordlichen Satz auf Flöten-, Oboen-, Klarinetten- oder Fagottimbre umfärben, d. h. sie können auf das ganze Quartett anwenden, was wir sie einzeln ⟨zwischen Klarinette und Fagott, bzw. Oboe, Bratsche⟩ in den gezeigten Beispielen schon ausüben sahen.

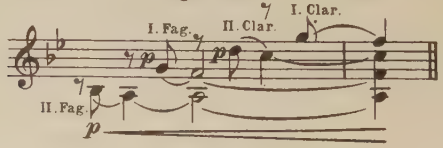
Man benütze — als den idealen Fall einer künstlerischen Studie — zu solcher Schulung das dritte der „5 Orchesterstücke" op. 15 von Arnold Schönberg. Das Stück heißt „Farbenspiele". Gewollt ist eine Bewegung, die sich nicht als die übliche rhythmische Gliederung, sondern durch Aufleuchten ständig wechselnder Klangfarben über ruhendem Akkordgrund vollzieht:

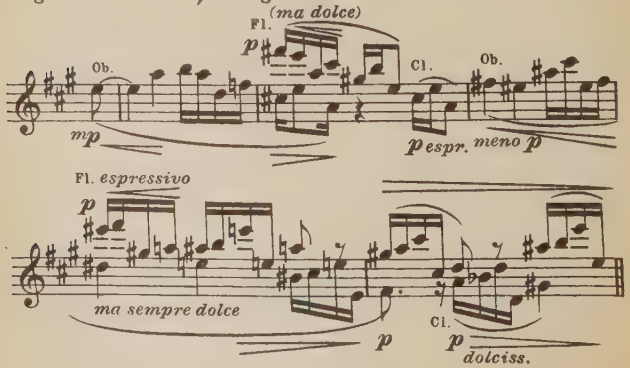
Schönberg: 5 Orchesterstücke, Nr. 3

An dieser Komposition ist zu erlernen: unmerklicher Einsatz und unmerklicher Ausklang, mühelos glatte Konstanz des Tones, Beibehalten der gleichen, absoluten Grundstärke ⟨trotz verschiedenster Lagen und Klangfärbungen der Instrumente⟩ und peinlichste, nachkontrollierende Sauberkeit.

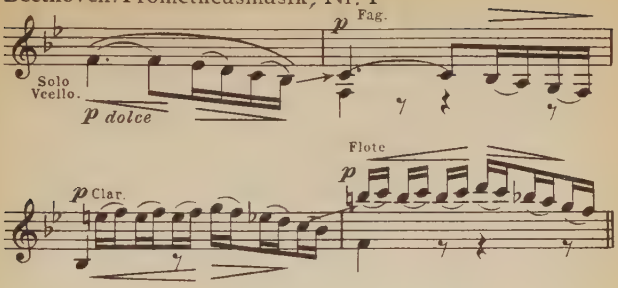
7. Aufgeteilte Melodieführung.

Melodien, die aufgeteilt in Unterphrasen durch die Instrumente wandern, statt von einem Solisten im Ganzen geblasen zu werden, sind nur richtig auszuführen, wenn jeder einzelne Bläser in Gedanken die ganze Phrase mitsingt und aus dieser Vorstellung des Ganzen seine Fortsetzung dem vorangegangenen Teile anfügt. Eine Fehlerquelle ist hier falsches solistisches Konkurrieren, d. h. nicht genügendes sich Unter- und Einordnen in den ganzen Melodieablauf:

Beethoven: Adagio der IX. Sinfonie

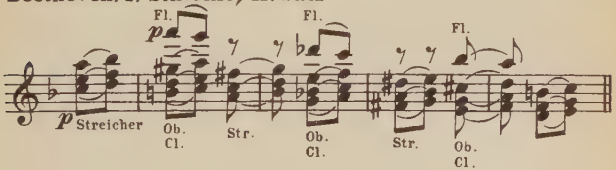
202

Reger: Sinfonietta, Adagio

203

Beethoven: Prometheusmusik, Nr. 4

204

Schwerer darzustellen ist die gewollte Zusammenfassung, wenn die Melodieabschnitte eingebettet, quasi verborgen, innerhalb eines harmonischen Ablaufes liegen. Hier helfen nur Retuschen: der I. Geige entsprechendes Verstärken der Oboen und Zurücktreten der darüberliegenden hohen Flötennoten:

Beethoven: I. Sinfonie, II. Satz

205



Schlußforderungen.

Eine große Rolle spielt ‹mehr noch als bei den Streichern› der Besitz und Gebrauch erstklassiger Instrumente im Orchester ‹man lasse kein Mittel unversucht, der üblen Gewohnheit zu steuern, innerhalb des Orchesters schlechtere Instrumente zu verwenden, die eigentlich guten Instrumente aber für sich privat zur Verfügung zu halten›. Ferner ist von Nutzen, alle Bläser, die Geschick und Freude beim Herstellen von Blättern und Rohren haben, dazu besonders anzuhalten und

durch interessierte Anteilnahme ihre Neigung zu fördern. Das Ideal wäre, wenn jeder Künstler vermöchte, sich selbst die ihm am besten passenden, seinen individuellen Besonderheiten genau entsprechenden Rohre und Blätter herzustellen. Ferner achte man darauf, daß zum mindesten die Spieler eines Instrumentes solche von gleichem Fabrikat haben. Was von den Streichern gefordert wurde, gilt auch hier: es darf keine entscheidenden Qualitätsunterschiede geben zwischen I. und II. Stimmen. Ein einziges räudiges Schaf zwischen den Holzbläsern genügt, um die Klangschönheit und vor allem die Reinheit der Stimmung des ganzen Holzensembles immer von neuem fragwürdig zu machen. Besonders halte man darauf, daß die Bläser der Nebenholzblasinstrumente ⟨Piccolo, Englisch-Horn, D- und Es-Klarinette, Kontrafagott⟩ ausgezeichnete Künstler sind, die auf tadellosen Instrumenten spielen und das Spiel auf diesen ⟨trotz des sekundären Charakters⟩ ständig üben, damit endlich einmal die qualvolle Angst aufhöre, die vor exponierten Stellen solcher Instrumente Dirigent und Orchester fast jedesmal von neuem befällt.

Ein gutes Bildungsmittel der Bläser ist die Verpflichtung jedes einzelnen zu solistischer Tätigkeit, sowohl mit Begleitung des ganzen Orchesters als vor ihm ⟨ein Brauch, den die Künstler des Dresdener Staatlichen Opernhauses seit langem für sich eingeführt haben⟩. Man schaffe dafür Gelegenheiten, wenn solche nicht vorhanden sind: populäre Konzerte und Studienaufführungen bieten genug Anlaß dazu. Auch hier ist das Vorbild das beste Erziehungsmittel: ein, zwei erstrangige Künstler an Flöte oder Oboe, und unmerklich werden alle übrigen sich ihnen nachbilden und versuchen, auch ihrerseits das Außerordentliche zu erreichen.

Anhang.

Solistische Holzbläserliteratur

(Werke mit Orchesterbegleitung).

Flöte:

Johann Sebastian Bach: Triplekonzert a moll für Flöte, Klavier, Violine und Orchester.
Brandenburgisches Konzert D dur für Flöte, Violine, Klavier und Streicher.
Suite h moll für Flöte und Streichorchester.
Quantz: Konzert für Flöte mit Streichern und Cembalo.
Mozart: Flötenkonzerte in D dur und G dur.
Andante für Flöte und Orchester.
Konzert C dur für Flöte und Harfe mit Orchester.
Weber: Romanze und Siciliana für Flöte und Orchester.
Wolfgang von Bartels: Konzert für Flöte und Streichorchester.
Busoni: Divertimento für Flöte mit kleinem Orchester.

Oboe:

Händel: Concerti grossi Nr. 8 und 9.
Konzerte für Oboe und Orchester (1738).
Haydn: Konzert für Oboe und Orchester.
Mozart: Konzerte F dur, Es dur.
d'Indy: Variationen für Oboe und Orchester.

Englisch-Horn:

Mozart: Concertante für Englisch-Horn und Streicher.

Klarinette:

Mozart: A-dur-Konzert.
Spohr: 1., 2. und 4. Konzert für Klarinette mit Orchester.
Weber: 2 Konzerte für Klarinette und Orchester.
Concertino.
Debussy: Rhapsodie für Klarinette und Orchester.
Busoni: Concertino für Klarinette und kleines Orchester.

Fagott:

Mozart: B-dur-Konzert für Fagott und Orchester.
Weber: Konzert für Fagott und Orchester.

B. Das Blech.

Die gelegentlich der Holzbläser erwähnten Eigentümlichkeiten des Spiels, des Tonansatzes, der Technik gelten — mit geringen Unterschieden — für die ganze Bläserfamilie ⟨also auch für das Blech⟩. Mithin können wir die neu gewonnenen Begriffe des Überspielens und des Überdehnens sowie die Gesichtspunkte, die wir für die Feststellung der Qualitäten und der natürlichen Unterschiede zwischen den einzelnen Holzblasinstrumenten und ihren Lagen gewonnen hatten, fast alle auch für das Blech zur Anwendung bringen. Es erübrigt sich also, die Parallelfälle ausführlich zu behandeln. Kurze beispielhafte Hinweise werden dafür genügen, während die Besonderheiten der Blechinstrumente eingehend dargestellt werden sollen.

Allgemeines.

Zwerchfellanwendung und Atemstudien.

Von größter Bedeutung für die mühelose Behandlung der Blechblasinstrumente sind: richtige Haltung beim Spielen und richtige Atmung. Jene setzt diese so sehr voraus, daß regelmäßige Atemstudien für alle Bläser eingerichtet werden sollten: Atemstudien, unabhängig vom Instrument, zur Erzielung ruhigen, kraftvollen Zwerchfellgebrauchs. Die Zwerchfellatmung muß der aufgerichtet sitzende und spielende Blechbläser beherrschen wie der Streicher die richtige Bogenhaltung, um stets reichlich Luft zur Verfügung zu haben und mühelos die Töne erzeugen zu können.

Qualitätsunterschiede der Spieler.

Wie bei den früheren Fällen achte man darauf, daß keine wesentlichen Qualitätsunterschiede zwischen den Bläsern vorkommen: der III., V. und VII. Hornist müssen jederzeit

vollwertige I. Hornisten sein können, und der II. Posaunist darf nicht schlechter als der I. und der III. blasen.

Die Wagnertuben.

Vor allem verlange man, daß alle Hornisten regelmäßig auf den Wagnertuben spielen, damit der seltenere Gebrauch dieser Instrumente die betreffenden Musiker nicht jedesmal nervös mache und sie immer wieder vor der Notwendigkeit stehen, sich erst mühsam „einzublasen". Unbedingt abzulehnen aber ist die Lösung, schwache fremde Spieler für die Tuben heranzuziehen. Man wird überall leichter vier brauchbare Hornisten außerhalb des Orchesters finden als vier annehmbare Tubenbläser. Und da sich die Tuben meist im Besitz der Konzertgesellschaften befinden, so sorge man dafür, daß es erstklassige Instrumente sind und daß sie gut instand gehalten werden.

Baßtuba und Nebeninstrumente.

Ebenso bekümmere man sich um die Qualität der Baß- und Kontrabaßtuben und um die ihrer Spieler. Das alte System des „Nebeninstrumentes" ist für ein erstrangiges Orchester unerträglich.

Weder Baß- und Kontrabaßtuba noch Kontrafagott und Piccolo sind im modernen Orchester „Neben"-Instrumente; ganz abgesehen davon, daß die Qualität des Spiels und der Spieler für alle Instrumente immer dieselbe vollwertige sein soll.

Fehler des Ansatzes.

Über den Ansatz der Blechbläser ist zu sagen, daß er innerhalb einer Phrase nie verändert werden darf, da jede Änderung, abgesehen von der Trübung der Stimmungsreinheit, eine andere Klangfärbung mit sich bringt. Auch ist plötzliches stärkeres Heranpressen des Instrumentes an die Lippen möglichst zu vermeiden, will man nicht die Tonschön-

heit gefährden. Man verlange, daß die Blechbläser mit einer unveränderten Art des Ansatzes ihre Instrumente spielen. Das gilt auch für die Hörner, trotz des alten Streites, ob das Horn besser an- oder einzusetzen sei. Denn letzten Endes ist das nur eine individuelle Angelegenheit, die verschiedener Regelung unterliegen kann. Zu verbieten aber ist die Mischung von An- und Einsatz (aus den obigen Gründen), wie diese manchmal als Ansatz für die hohen und Einsatz für die tieferen Töne von Hornisten versucht wird.

Pedaltöne.

Eine Ausnahme müssen die Posaunisten bei der Hervorbringung der Pedaltöne machen, die durch Heranziehen des Unterkiefers und besonders leichtes Anlegen des Mundstückes (um noch eine Lippenvibration zu ermöglichen) hervorgebracht werden.

Ansatzbildung.

Die Mittel des Tonansatzes sind für Horn und Trompete die lautlose Aussprache eines ta, für die Posaune ein dü oder du und für Baß- und Kontrabaßtuba tü.

Die Doppelzunge und ihre Anwendung.

Als Zunftgeheimnis wurde von den Trompetern des Mittelalters die Technik der Doppelzunge (des sogenannten Zungenschlags) gehütet. Diese ist — wie wir bei den Holzbläsern sahen — ganz allgemein von Wichtigkeit, so daß auf ihre volle Beherrschung entscheidendes Gewicht gelegt werden sollte (um so mehr, als die Anwendung in allen möglichen Unterformen fortwährend erfolgt). Die Ausführung geschieht durch ti-ke, als fortlaufende Doppelzunge ti-ke-ti-ke-ti-ke uns schon bekannt. Beispiele von deren Anwendung sind für die Folge von 3 Noten: ti-ke-ti,

von 4 Noten: ti=ke=ti=ke oder ti=ke=ti=ki; und von 5 Noten: ti=ke=ti=ke=ton.

Fortlaufende Triolen bildet die Doppelzunge in folgender Betonung: ti=ke=ti=**ke**=ti=ke usw.

„Stoßen" und „Ziehen" des Tones.

Der Tonansatz selbst kann „gestoßen" oder „gezogen" ausgeführt werden. ⟨Unter „gezogen" verstehen wir den Gebrauch eines quasi gehauchten ta=Ansatzes mit anschließender gesangsmäßiger Klangentfaltung.⟩ Hieran schließen sich die Varianten des Legato und des Non legato, wie sie gelegentlich der Holzbläser behandelt worden sind.

Die Bindungen.

Bindungen erfolgen durch den Gebrauch von ta=hi nach oben und ta=ha in Abwärtsbewegungen. Die Posaunen wenden dafür an du=li und di=lu. Eine Schwierigkeit für die ideale Legatobildung bedeutet die Benutzung des Ventilmechanismus bei ruhigem Anschließen von Ventiltönen an Naturtöne, da dessen Gebrauch augenblicklich die Bindung unterbricht und nur durch sorgsames Üben unmerklich zu machen ist. — Ganz allgemein ist bei ansteigenden Figuren ⟨auch im Staccato⟩ für die höheren Töne *i* zu gebrauchen und umgekehrt ein *a* für das Abwärtssteigen. An den Bindungen können wir beobachten, daß Intervallschritte aufwärts größere Lippenspannung und verstärkten Atem erfordern, Bewegungen abwärts dagegen Nachlassen der Lippenspannung und Zurückhalten des Atems.

Reinheit der Stimmung. Lippennachhilfe. Griffänderung.

Hiermit kommen wir zur Frage des Reinspielens auf den Blechblasinstrumenten. Ihre Mittel, unreine Töne zu korrigieren, sind: bei zu hohen Tönen Nachlassen der Lippenspannung, während zu tiefe durch größere Spannung erhöht

werden. Außer dieser mit den Lippen zu erzeugenden Korrektur dient Griffänderung ebenfalls zur Reinheitsnachhilfe ⟨hier seien nur die auf jedem Posaunenzug vorkommenden unreinen hohen Töne genannt, die rein erzielt werden allein durch Anwendung anderer Züge für die betreffenden Töne⟩.

Eine Möglichkeit der Korrektur unreiner Töne für das Horn bietet sich durch die in der Stürze befindliche rechte Hand. Die Anwendung dieser Korrektur übt der Hornist bei jedem Gebrauch gestopfter Töne, da das „Stopfen" jeweils eine Tonerhöhung herbeiführt.

Gewöhnlich unterschätzt man die Gehöranforderungen, welche die Spieler der Blechblasinstrumente zu erfüllen haben; jeder gestopfte und gedämpfte Ton bedeutet von vornherein eine Gefährdung der Sauberkeit der Stimmung.

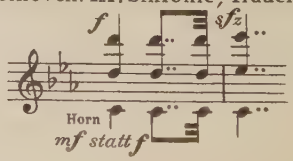
Fehlerquellen.

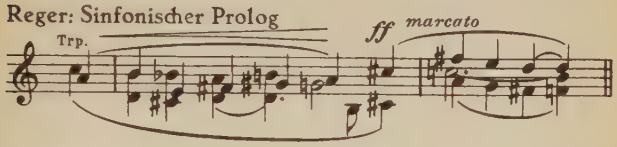
Der Bläser hüte sich, beim Crescendo den Ton zu forcieren; aber auch im *f* und *ff* dürfen die Töne nicht „getrieben" werden, da sich sonst leicht die Tonhöhe verändert. Ebenso ist das Lippenzittern zu vermeiden ⟨das „Tremolo"⟩, das, als Folge ungenügender Beherrschung der Tonbildung, bei langsamem und langem Crescendo-Decrescendo manchmal entsteht.

Relativität des Blechbläserforte.

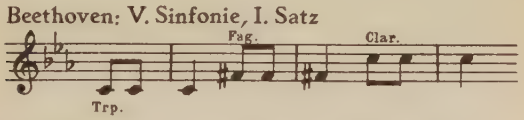
Besonders aufmerksam sind die Vortragszeichen der Blechbläser zu beachten: Ist doch das Blechforte durchweg relativ zu verstehen! Der Bläser muß sich beispielsweise bei einem dominierenden Holzbläsersatz dessen *f* einordnen:

Beethoven: III. Sinfonie, Trauermarsch

206

Umgekehrt muß sein Einsatz als krönender Höhepunkt einer Steigerung des ganzen Orchesters durch Intensität des Tones und Überdehnen usw. die Fortekraft noch glanzvoller machen:

207

als Teilbestand einer durch verschiedene Instrumentengruppen wandernden Motivbewegung aber sich dem zu findenden neutralen *f* aller unterordnen:

208



Verschiedenartiger Charakter des Blechs als Orchestergruppe.

Vor allem ist zu unterscheiden, ob die Blechbläser die Holzgruppe vergrößern bzw. sich ihr eingliedern sollen, wie dies in Regers op. 95, Serenade G dur, geschieht ⟨die Hörner dort als pedalisch weiche Klangerweiterung, der Trompetenton als zarte Aufhellung der Holzbläsergruppe gedacht⟩; ob sie nur leicht rhythmisch akzentuierend und motivandeutend sind wie in den Sinfonien von Beethoven, in Mozarts Jupitersinfonie!; oder ob ihre Bewegungen in polyphonem Satz unwesentliches Harmoniefüllsel darstellen oder Entfalten eines thematischen Aufbaus ⟨Reger, Sinfonischer Prolog⟩.

Tempograde des Crescendo und Decrescendo.

Ferner muß sich das Crescendo und Decrescendo der Blechbläsergruppe oft in anderem Tempo vollziehen als

das der Holzbläser und der Streicher. Z. B. wenn der Komponist aus einem Tutti registerartig den Blechklang zurückziehen, ihn im Gesamtklang verschwinden lassen will, um danach — das Holzregister ebenso verlöschend — das zarte Streichertimbre allein zu Ende zu führen ⟨siehe die beiden epilogartigen Höhepunkte von Regers Sinfonischem Prolog⟩.

Dieselbe Operation kann aber auch in anderer Reihenfolge vor sich gehen: nämlich als Blechhöhepunkt, Streicherübergang und Holzbläserausklang ⟨Toch, II. Satz des Klavierkonzerts⟩.

Deutsche, englische und französische Blechblasinstrumente.

Bei dieser Gelegenheit sei auf die Verschiedenheit deutscher, englischer und französischer Blechblasinstrumente hingewiesen. Während bei uns die Entwicklung so vor sich ging, daß die Wagnersche feierliche Posaunensonorität zum bestimmenden Klang für den ganzen Blechkörper geworden ist ⟨die Hörner scheinen hier nur Blechblasinstrumente zu sein, als Mittelglieder jener großen, über die Hörner aufsteigenden Familie: Baßtuben, Posaunen, Wagnertuben, Trompeten⟩, bedeuten die englischen Posaunen und Trompeten durchaus eine geschlossene Familie für sich von hellerer, durch die glänzenden Trompeten bestimmten Klangfarbe; andererseits klingen die französischen Hörner vorzüglich fagottähnlich, von einer für deutsche Gewohnheiten fast unmöglichen Dünne der Sonorität.

Daß diese Unterschiede nicht Zufälligkeiten sind, sondern tief in den Eigentümlichkeiten nationaler Klangvorstellungen wurzeln, beweist das Studium entsprechender Partituren: des Blechsatzes z. B. eines Wagnerschen oder Brucknerschen Werkes, eines englischen Orchesterstückes ⟨Burners, Bliss⟩, einer Komposition von Debussy. Es wäre deshalb zu

wünschen, daß die großen Konzertgesellschaften der frankfurter Museumsgesellschaft nacheifern könnten, in deren Besitz sich ein vollständiger Satz englischer Trompeten und Posaunen befindet, da diese es damit ihrem Dirigenten ermöglicht, Werke verschiedener Nationalitäten dem Charakter entsprechend mit unterschiedlichem Blechtimbre ausführen zu lassen.

Die Altposaune.

Auf jeden Fall aber sollte sich bei den Orchestern je eine Altposaune befinden; diese ist noch heute unentbehrlich für Mendelssohn: „Ruy-Blas-Ouvertüre", Schumann: „Es-dur-Sinfonie", „Rienzi" und „Die Stumme von Portici", Johann Sebastian Bach: „Die Kunst der Fuge" (in der Ausgabe von Wolfgang Gräser).

Baß- und Kontrabaßtuba.

Bei wichtigeren Tubastimmen wird es sich empfehlen, daß besonders tiefe Töne von der Kontrabaßtuba und exponiert hohe Töne durch die Baßtuba ausgeführt werden. Bei diesen meist nachlässig behandelten Instrumenten ist den Dirigenten eine weitgehende Initiative zuzubilligen in der freien Verwendung und Auswechslung beider Tuben Partituren gegenüber, die bloß „Tuba" vorschreiben.

Das Echo (der Effekt des Dämpfens).

Das Echo kann auf jedem Blechblasinstrument ausgeführt werden. Nur achte man darauf, daß die Bläser die Vorschriften „gestopft" oder „mit Dämpfer" befolgen. Beide ergeben ganz verschiedene Effekte: während der gestopfte Ton gequetscht klingt, ist der gedämpfte von zartem, fast gläsernem Charakter. Da beide Ausführungen nachhelfende Gehörkontrolle erfordern, sollten die Blechbläser angehalten werden, beständig diese Effekte zu üben.

Atem- und Phrasierungszeichen.

Auch für die Blechbläser gilt das Gesetz: nie den Atem auf Kosten der folgenden Noten zu nehmen, sondern höchstens mit leichter ⟨unmerklicher⟩ Kürzung der vorangehenden. Der Dirigent mache sich die Mühe, Atem- und Phrasierungsangaben in die Stimmen einzutragen, da diese für die Klarheit des Werkverlaufs bei den schwerfälligeren Blechbläsern von noch größerer Bedeutung sind als für das Holz und im Grunde dasselbe bedeuten wie die Bogenstrichbezeichnungen der Streicher. Er verwende dafür die Zeichen:

) für neuen Tonansatz,

)(für neuen Tonansatz, verbunden mit Atemunterbrechung.

Gesellschaftliche Stellung und Bildungsniveau.

In Altertum und Mittelalter nahmen die Pauker und die Trompeter ⟨diese als die einzigen Blechbläser⟩ einen besonderen Rang ein. Zu Konstantins Zeiten den Tribunen übergeordnet ⟨!⟩, waren sie unter Kaiser Sigismund als Hofbedienstete oder Sondergruppe im Heer streng von den übrigen „Pfeifern" unterschieden und der unmittelbaren Gerichtsbarkeit ihrer Fürsten unterstellt. Damals hatten die Trompeter Zunftgeheimnisse, deren Wahrung ihnen durch ein Reichsprivilegium vom Jahre 1426 erneut zugestanden wurde. Ihre Einschätzung war noch zu Bachs Zeiten so groß, daß im 18. Jahrhundert bloße „Paukerkonzerte" stattfinden konnten. Dann kommt die lange Verfallszeit der Trompeterkunst, die durch die minimalen technischen Anforderungen, die die Klassiker an die Blechbläser zu stellen wagen, gekennzeichnet ist. Und von da an bis in den Anfang unseres Jahrhunderts gehören die Blechbläser zu der gesellschaftlich am wenigsten geachteten Schicht des Musikerstandes. Noch vor dem Kriege wäre es unmöglich gewesen, daß ein intelligenter junger Mann aus besserer Familie ein Blechblasinstrument erlernte. Dieser

gesellschaftlichen Geringschätzung entsprach denn auch die Lehrstätte der Blechbläser: jene berüchtigte, jetzt im Aussterben begriffene Institution der „Stadtpfeife".

Orchesterschulen und Bläsernachwuchs.

Seit 1923 besteht eine staatliche Orchesterschule ‹ins Leben gerufen und unterhalten vom Kultusministerium und vom Allgemeinen Deutschen Musikerverband›, deren Zöglinge jetzt zum erstenmal an die Öffentlichkeit gelangen. Dieser neue Musikernachwuchs erfüllt mit großen Hoffnungen: sind diese Achtzehn- und Neunzehnjährigen doch künstlerische junge Menschen mit einem Können und einem Bildungsniveau, das sie kraß von dem Typ des Orchestermusikers der Vorkriegszeit abhebt.

Diese Abschweifung sei erlaubt, weil auch hieran erkennbar ist, vor welche Fülle von Aufgaben der moderne Dirigent gestellt ist: das Interesse an der Errichtung solcher Orchesterschulen muß sein Interesse werden, bietet ein hochwertiger Bläsernachwuchs doch erst die Gewähr, den Entwicklungsgang des Instrumentes Orchester der eigentlichen Höhe zuzuführen. Als Dirigent trete er deshalb dafür ein, daß neben der einen berliner Schule auch an anderen zentral gelegenen Kunststädten staatliche Orchesterschulen errichtet werden, damit auch die Blechbläser und die Schlagzeugspieler in Bildung, Technik und künstlerischem Können endlich dem Ideal eines künstlerischen Helfers und Mitarbeiters des Dirigenten nahekommen. Das aber kann nur der moderne Orchestermusiker sein: ein künstlerischer Helfer und Mitarbeiter, ein Helfer, der wissend dem Realisieren der Musik dient, ein Mitarbeiter, der seine aufs höchste durch den Dirigenten entfalteten Kräfte selbständig einzuordnen und weiter zu steigern vermag.

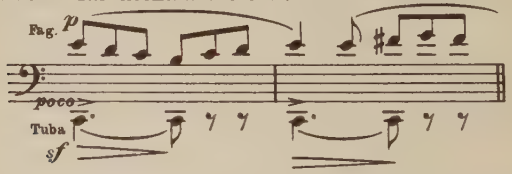
Technische Eigentümlichkeiten der Blechblasinstrumente.

Ein Teil der gewöhnlich beim Spiel der Blechbläser auftretenden Fehler wurde schon gelegentlich des Holzes behandelt. Das sind jene hemmenden Eigentümlichkeiten des Blastones, die der Bläsergruppe als Gesamtheit anhaften. Im folgenden beschäftigen uns nur solche Erscheinungen, die besonders oder ausschließlich die Technik der Blechbläser begleiten.

Verspätung des Ansatzes.

Schlecht ansprechende Töne verzögern leicht den Einsatz — ein Fehler, der besonders ins Gewicht fällt, sollen die betreffenden Bläsereintritte die Taktanfänge akzentuieren:

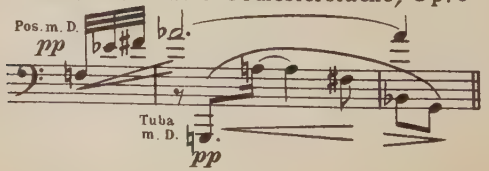
Strawinski: Tarantella aus der II. Suite für kleines Orch.

209

Die Tuba, quasi große Trommel — und ebenso in der anschließenden Parallelstelle die Trompete, quasi Triangel —, schleppt hier gern; man halte die Bläser immer wieder zu rechtzeitig erfolgendem Ansatz an, mit jeweiliger Kürzung der vorher erklingenden Noten.

Dasselbe gilt für den allerdings viel gefährlicheren, durch die anschließende unbequeme Bindung den Bläser meistens noch irritierenden Tubaeinsatz aus Weberns Op. 6:

Webern: Nr. 2 aus 6 Orchesterstücke, Op. 6

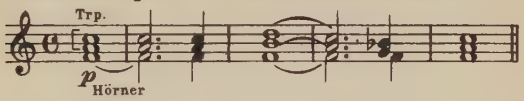
210



Motivbewegungen, die nach verschiedener Gliederung von Melodie und Begleitung ⟨siehe Trompete und Horn⟩ zusammenfallende Schritte machen, werden oft ungenau ausgeführt. Gewöhnlich „schleppen" hier die Hörner nach ihrem ersten lang gehaltenen Ton:

Tießen: Vorspiel zu einem Revolutionsdrama

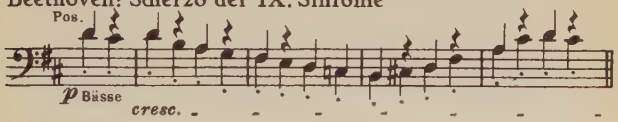
211



Wird eine gleichmäßig laufende Figur vom Blech nur in ihren Ecknoten mitgespielt, so verzögert das immer wieder neu einsetzende Blechinstrument leicht diese Töne:

Beethoven: Scherzo der IX. Sinfonie

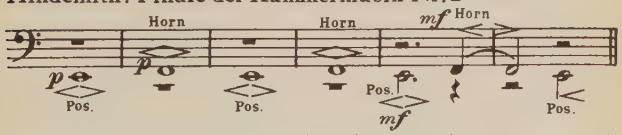
212



Undeutlich ansetzende tiefe Töne, die noch dazu crescendieren und decrescendieren sollen, können nur durch peinlich rechtzeitiges Bereitsein mit der gewollten Genauigkeit zum Erklingen gebracht werden.

Hindemith: Finale der Kammermusik Nr. 2

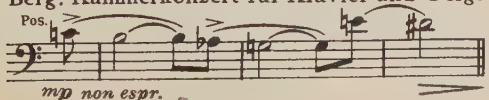
213



Die Schwierigkeit der folgenden Bindungen bewirkt zögerndes Weitergehen, anstatt daß gerade hier durch rechtzeitiges Atmen ⟨auf der vorhergehenden Note⟩ die neue Bindung jedesmal ruhig in Angriff genommen würde:

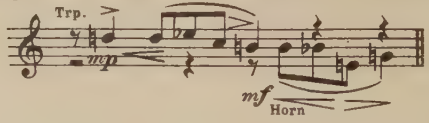
Berg: Kammerkonzert für Klavier und Geige

214



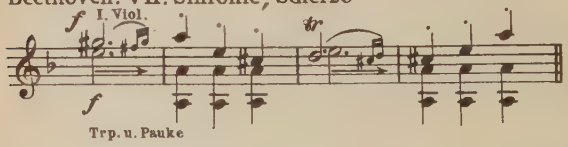
Im folgenden Beispiel schleppt die Trompete weniger beim Einsatz als mit dem Ansatz des zweiten *d''* ⟨und ebenso das Horn weniger mit dem anschließenden *h'* als in der folgenden unangenehmen Bindung⟩:

Berg: Kammerkonzert für Klavier und Geige

215

Ist nicht die genaue Vorstellung von dem zweitaktigen Zusammenhang der nachfolgenden Stelle vorhanden, so schwächen die Bläser die Präzision der Antwort:

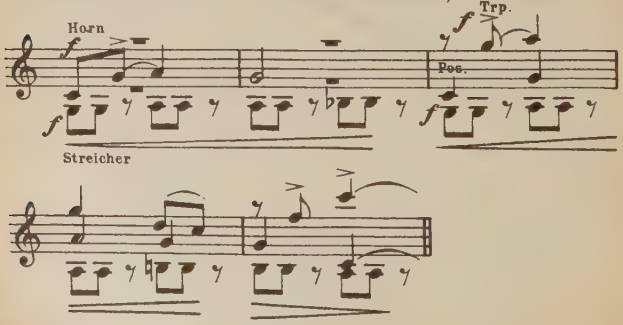
Beethoven: VII. Sinfonie, Scherzo

216



Das Blechbläserensemble ⟨eingespannt in den stumpfsinnigen Streicherrhythmus⟩ bleibt gern verzögernd an den Einzeltönen hängen, statt den dritten Zieltakten zuzustreben:

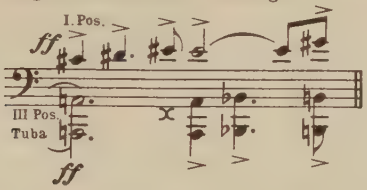
Strawinski: II. Suite für kleines Orchester, Balalaika

217

Absetzen durch Atmung.

Um die kanonische Motivwiederholung des tiefen Bleches deutlich zu machen, muß vor dem vierten Viertel nicht nur neu angesetzt, sondern auch geatmet werden:

Reger: Sinfonischer Prolog

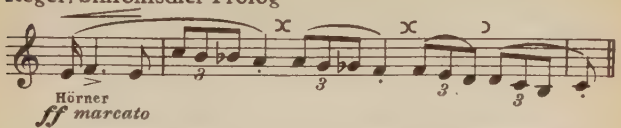
218



Ferner dient das Absetzen durch Atmen ⟨und die damit gewonnene neue Kraft⟩ dazu, einen motivischen Aufbau seinem Höhepunkt entgegenzusteigern:

Reger: Sinfonischer Prolog

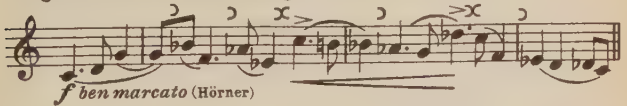
219



Auch der Bau einer Melodie wird so richtig gegliedert und zu seinem Zielpunkt hinentwickelt werden:

Reger: Sinfonischer Prolog

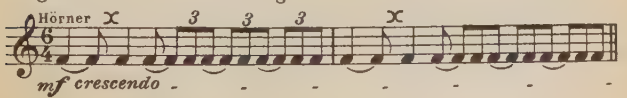
220



Vor allem aber wird die rhythmische Stoßkraft einer Stelle erst dadurch zu voller Agitato-Entfaltung gebracht:

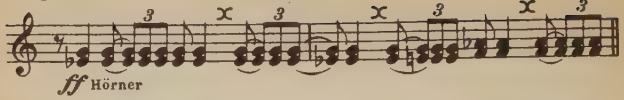
Reger: Sinfonischer Prolog

221



Reger: Sinfonischer Prolog

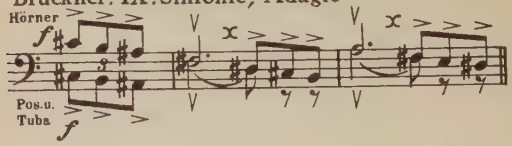
222



Das nächste Beispiel soll zeigen, durch welches Hilfsmittel Bruckner immer neu steigernde Motivansätze bei stetig legato fortlaufender Melodielinie zu erzielen verstanden hat:

Bruckner: IX. Sinfonie, Adagio

223



[gewollt sind folgende Effekte: heftige Auftaktattacken — den Hörnern ⟨durch Atmen⟩ ermöglicht mittels des die Atemlücken verdeckenden Legato *f* jedes Taktabschlusses in Posaune und Kontratuba; scharfe Zielbetonungen der Attacken — durch die Akzente von Posaune und Kontrabaßtuba auf jedem neuen Taktanfange ⟨nach vorangegangener Atmung⟩; und die ununterbrochene Linie eines stetigen *f* Legato-Bogens].

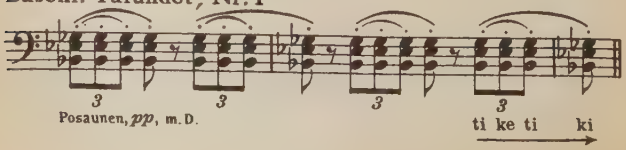
Anwendung der Doppelzunge.

Einige wenige Beispiele genügen, um anzuzeigen, welche Bedeutung die virtuose Beherrschung des doppelten Zungenschlags für den Blechbläser hat.

Seine Anwendung im Vierschlag ⟨ti-ke-ti-ki⟩ zeigt Busonis Turandot-Suite — jede andere Ausführung würde die Stelle schleppender und schwerfällig machen:

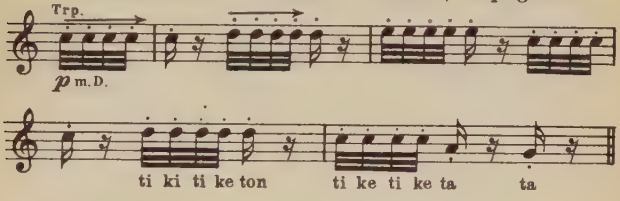
Busoni: Turandot, Nr. 1

224

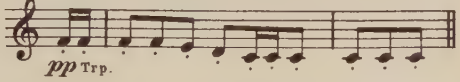


Der Fünfschlag ‹ti-ke-ti-ke-ton› kommt vor in Strawinskis 2. Suite; auch das synkopische Weiterstreben dieser Melodie zu ihrem Abschlußtakt hin wird durch keine andere Ausführungsart gleichermaßen zum Ausdruck gebracht:

Strawinski: II. Suite für kleines Orchester, Espagnola

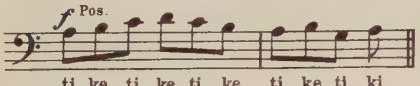
225

Ohne brillant ausgeführten doppelten Zungenstoß werden der Anfangsrhythmus und seine Wiederholung in dem *pp* Trompetenmotiv aus „Till Eulenspiegel" nie ihre voll Behagen sprühende Zündkraft erhalten:

Strauß: Till Eulenspiegel

226

Die verkehrt betonte Doppelzunge muß angewandt werden, um den scharfen Triolengängen ‹ti-ke-ti-ke-ti-ke› der „Tarantella" agressive Stoßkraft zu verleihen:

Strawinski: II. Suite für kleines Orchester, Napolitana

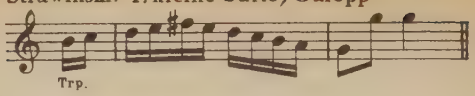
227



Ohne den fortdauernd schnellen doppelten Zungenstoß ist die virtuose Sechzehntelstelle der Trompete in Strawinskis „Galopp" unausführbar:

Strawinski: I. kleine Suite, Galopp

228



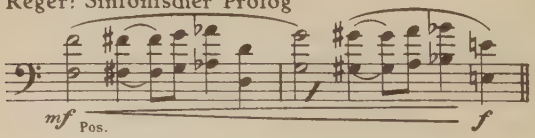
Überspielen.

Das Hilfsmittel des Überspielens hat für das schwerfälligere Blech größere Bedeutung als für alle anderen Instrumente. Bei den entgegengesetztesten Gelegenheiten muß es zur Anwendung gelangen, um die gewollten Wirkungen zu erzielen.

Die natürlichste Form seiner Anwendung ist gegeben, wenn Zielbewegungen sich deutlich entfalten sollen, ohne daß schwerfällige Einzeltöne hemmend hervortreten dürfen ⟨die Viertel und Achtel⟩:

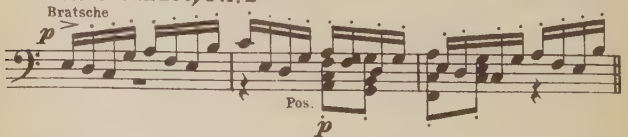
Reger: Sinfonischer Prolog

229

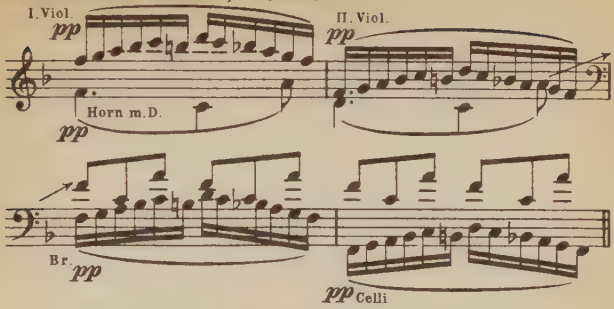


Noch wichtiger ist sein Gebrauch bei der gleichzeitigen Verwendung von ungleich beweglichen Gruppen und Rhythmen. Stehen so Blechbläser den Streichern gegenüber, so müssen jene danach trachten, durch Überspielen etwas von der Leichtigkeit der letzteren und gelegentlich einen fast pizzicatohaften Klang anzunehmen:

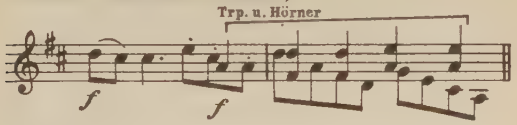
Busoni: Turandot, Nr. 2

230

Die berüchtigten Schlußtakte der „Pastorale" erfordern leichteste, den ruhig gleitenden Streichern angepaßte Präzision in der Ausführung der Hornmelodie:

Beethoven: Pastorale, IV. Satz

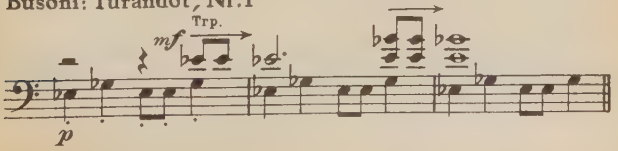
231

Die Hörner und Trompeten der Haffner-Serenade müssen die elegante Leichtigkeit der drängenden Streicherachtel annehmen, um nicht mit ihrem Hauptrhythmus diesen gegenüber ins Schleppen zu geraten:

Mozart: Haffner-Serenade, Nr. 1

232

Wickelt sich ein kontrapunktisches Gefüge über einer Blechgruppe ab, die das polyphone Gewebe füllender Mittelstimmen errichtet, so muß diese durch Überspielen alles Dicke, Deckende des Klanges ins Leichte umfärben. Da das Überspielen immer auch zielstrebig wirkt, ist es das wichtigste Mittel, um falschen Richtungsbewegungen vorzubeugen (das übliche Fallenlassen kleiner, auftaktiger Notenwerte), wie folgende Fälle sie aufweisen:

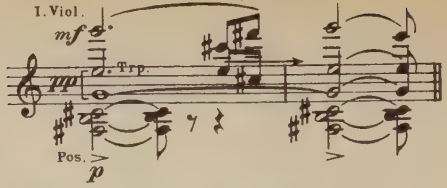
Busoni: Turandot, Nr. 1

233



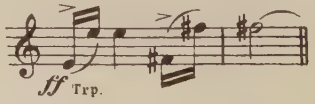
Bruckner: IX. Sinfonie, I. Satz

234



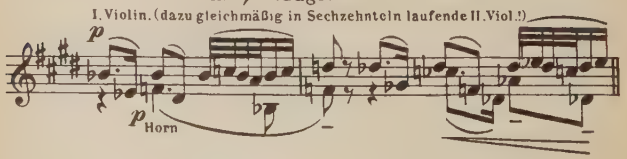
Die größte Bedeutung des Überspielens besteht darin, technische Schwerfälligkeiten und die sich daraus ergebenden Ausführungsbehinderungen auszugleichen. „Holprige" Bindungen ‹die Oktavsprünge der Trompete› werden schneller aufgefaßt ‹statt als Sechzehntel fast als Zweiunddreißigstel›, um den vorgeschriebenen Notenwert ruhig zu erreichen:

Hindemith: Kammermusik Nr. 1, I. Satz

235

Große Intervallschritte müssen gewissermaßen vor der Zeit begonnen und beendet werden, um nicht schleppend gegen die streng im Takt weiterlaufenden Streicher zurückzubleiben:

Bruckner: IX. Sinfonie, Adagio

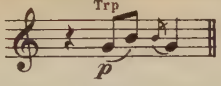
236



Selten vorkommende ungewohnte Legatobildungen sollen durch Überspielen beschleunigt leicht ihren Zielen zugeführt werden:

Strawinski: I. Suite für kleines Orchester, Valse

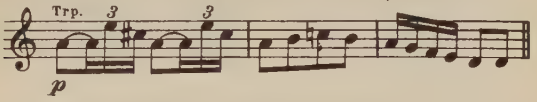
237



Dem rhythmisch streng gefaßten Marsch der Trompete gibt staccatoartiges Überspielen die gewollte Beschwingtheit der Triolen-Sechzehntel ⟨und der Abschluß-Achtel⟩:

Strawinski: I. Suite für kleines Orchester, Marsch

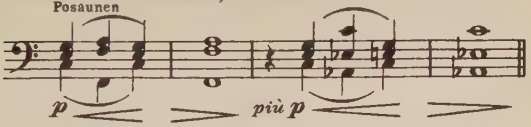
238



Den sich feierlich entfaltenden wollenden Posaunen ⟨crescendo und decrescendo⟩ nimmt das Überspielen im Legato die Schwerfälligkeit der Bewegung und das Zuviel der dynamischen Veränderungen:

Brahms: III. Sinfonie, II. Satz

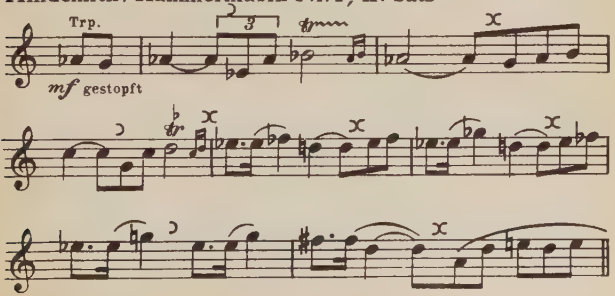
239



Ebenso gibt es der sich erhebenden, leicht stolprigen, gedämpften Trompetenmelodie jenes unmerklich vorwärtsführende Zielstreben, das die Stelle von aller Schwere befreit:

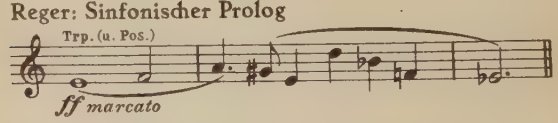
Hindemith: Kammermusik Nr. 1, II. Satz

240



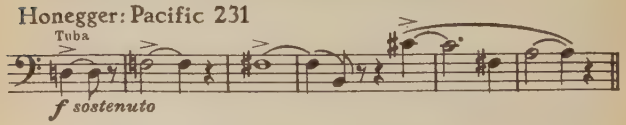
Das „Nichtfallenlassen" des Tones dient zur Festhaltung einer bestimmten Konstanz von Motiv, Melodie und Rhythmus. Ein prägnantes Beispiel der Melodiekonstanz gibt die starre *ff* Vergrößerung des Themas in Posaune und Trompete:

241

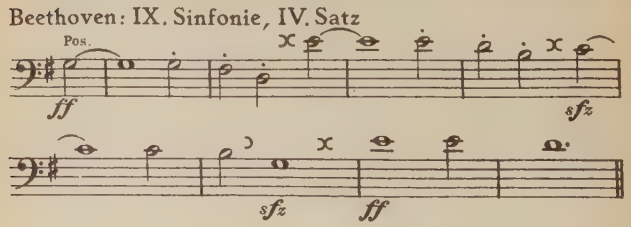


Ähnliches gilt für das folgende Baßtuba-Solo:

242

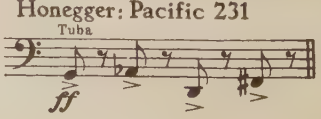


und für die große Posaunenstelle aus der IX. Sinfonie:

243

Motivkonstanz durch „Nichtfallenlassen" des Tones erzielen die Hörner in Beispiel 219

und die Baßtuba für ihr Ostinato durch noch unterstreichende Marcati der einzelnen Noten:

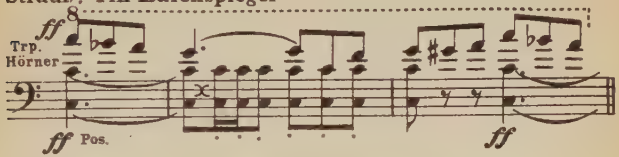
244



Konstanz des Rhythmus durch Zuhilfenahme des „Nichtfallenlassens" gewinnen wir für die fanfarenartigen Attacken desselben Tones ‹unterstützt durch atmenden Ansatz› im „Till Eulenspiegel":

Strauß: Till Eulenspiegel

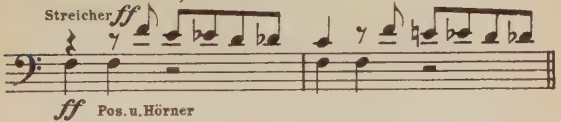
245



ferner für die gleichmäßig zu akzentuierenden beiden Schläge der Ruy-Blas-Ouvertüre ‹die aber nur *f* auszuführen sind›:

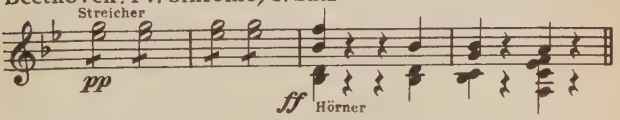
Mendelssohn: Ruy Blas-Ouverture

246



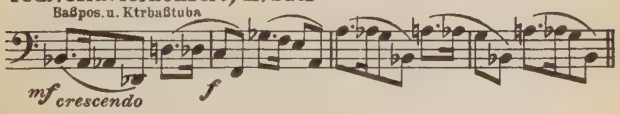
und für den wieder weitertreibenden, dem Schluß zustrebenden Unterbrechungsrhythmus in Beethovens IV. Sinfonie:

Beethoven: IV. Sinfonie, I. Satz

247

Expressive Motive, deren technische Schwierigkeiten zu falschem Überspielen verleiten und deren Melodieweg selber Fallenlassen der Töne ist, erhalten durch das „Nichtfallenlassen" Stoßkraft und Gesangsausdruck:

Toch: Klavierkonzert, II. Satz

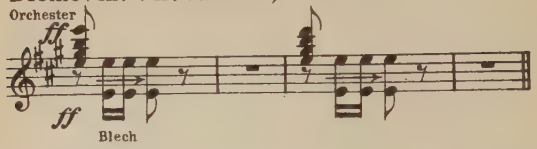
248



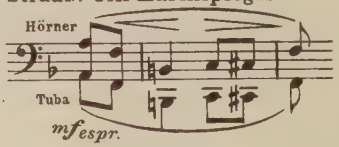
Scherchen.

Auch das, die *sfz* der Melodie vorwegnehmende, zweimalige Anstürmen des Blechs im Anfange des Schlußsatzes der VII. Sinfonie benutzt das „Nichtfallenlassen":

Beethoven: VII. Sinfonie, IV. Satz

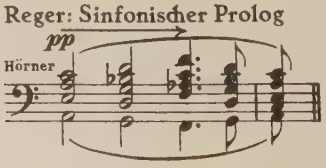
249

Besondere Bedeutung hat es aber bei tiefen Blechbläsermelodien für die untere Oktavlinie, der es erst (und damit der ganzen Linienführung) die gewollte ausdrucksvolle Sonorität verleiht:

Strauß: Till Eulenspiegel

250

Keine falschen Crescendi.

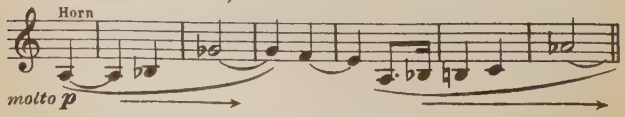
Falsche, zu vermeidende Crescendi wollen sich einstellen bei Aufwärtsbewegungen in das Melodiezentrum:

Reger: Sinfonischer Prolog

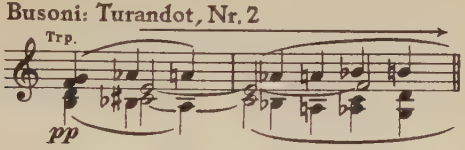
251

bei ausdrucksvoll nach oben greifenden Melodieschritten:

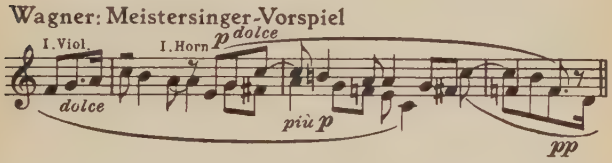
Toch: Klavierkonzert, III. Satz

252



bei stufenweisem Höhergleiten in den Endpunkt der Bewegung:

253

und beim Zusammenfallen von exponierter Lage und melodischem Aufstieg:

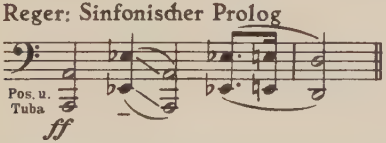
254

⟨erst mit dem Horneinsatz schreibt Wagner das *p* hin; es sollen also die dem Horn vorsingenden I. Geigen stärker sein als dieses, d. h. sie müssen die *p* Möglichkeit des Hornes für die gegebene Stelle als Unterstufe ihrer eigenen Stärke ansetzen⟩.

Dehnung.

Die Dehnung kann auftreten: zur Erzielung eines gleichmäßig dichten Legato *ff* ⟨siehe Beispiel 241⟩;

zu motivischer Hervorhebung im Legato:

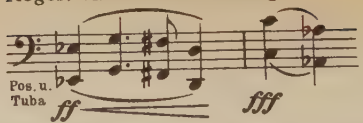
255



zu melodischer Entfaltung ⟨in Verbindung mit Crescendo einem Höhepunkte entgegen⟩:

Reger: Sinfonischer Prolog

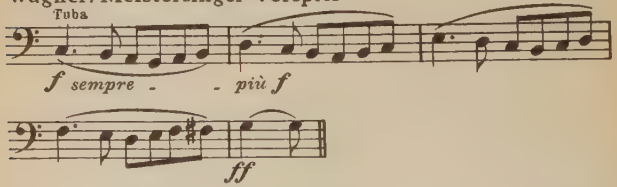
256



zur Durchführung und beständigen Vergrößerung einer motivisch sich aufbauenden Steigerung:

Wagner: Meistersinger-Vorspiel

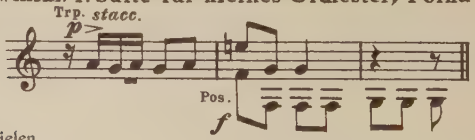
257



und um einer stereotyp wiederkehrenden Leggiero-Figur einen entgegengesetzten, tölpelhaften Charakter gegenüberzustellen:

Strawinski: I. Suite für kleines Orchester, Polka

258



Hörend spielen.

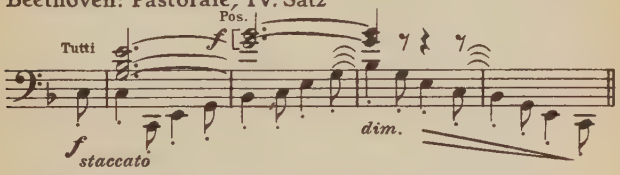
„Hörend spielen" ist eine der allgemeinsten Forderungen des modernen orchestralen Musizierens. Ohne seine grundlegende Bedeutung zu berühren, wollen die hier folgenden Beispiele zeigen, wieviel Problematisches der Orchestermusik nur durch „hörendes Spielen" zu lösen ist.

Im Allegretto der VII. Sinfonie von Beethoven treten zu dem A-dur-Gesang der Klarinetten und Fagotte Trompeten ⟨und Flöten⟩ *p* hinzu mit 4 Takten Crescendo, die als zarte, aufhellende Farbwirkung auszuführen sind. Der Grad des Crescendo hängt nur von der Gesangsstärke der Melodie ab, die da-

durch beleuchtet und gewissermaßen wie von innen durchwärmt werden soll. Dieses Crescendo ist keine Espressivoschwellung, sondern nur als den Zielwillen der Melodie begleitend gedacht.

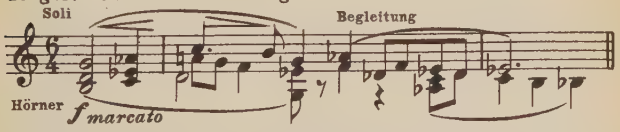
In anderer Weise haben in der „Pastorale" die Posaunen einer Steigerung Glanz und Weite hinzuzufügen. Auch dieser Einsatz muß hörend abgepaßt werden, und zwar als weiches, mit dem tönenden Schall der Akkordseptime krönendes Aufsetzen eines letzten Lichtes:

Beethoven: Pastorale, IV. Satz

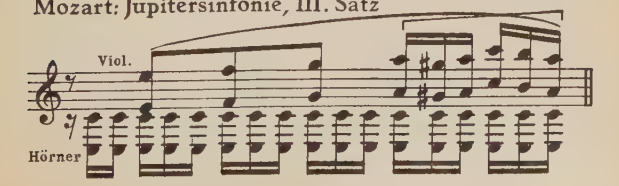


Solistisches und begleitendes Spiel müssen — bei so schneller Aufeinanderfolge wie im kommenden Beispiel — in Intensität und Klangstärke voneinander unterschieden sein:

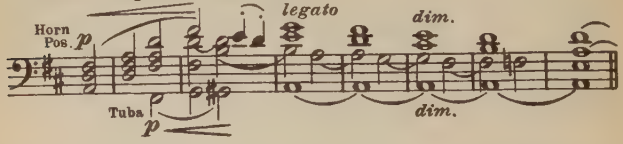
Reger: Sinfonischer Prolog



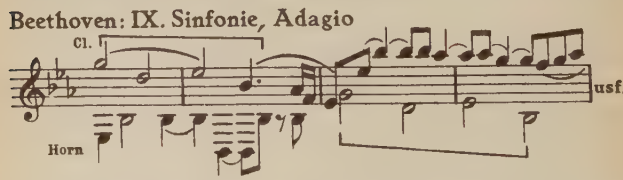
Aber auch in der Verbindung zum gleichzeitigen Nebeneinander von Melodie und Begleitung ist aufmerksames Hören bei den Hörnern und Nachgeben an die kaum merklichen Dehnungen der Melodiebewegung notwendig:

Mozart: Jupitersinfonie, III. Satz

Selbständiges Hören erfordert auch der folgende Aufgesang der Tragischen Ouvertüre mit seiner gleichmäßig verströmenden Gesangsentfaltung über dem dunkel ruhenden Orgelpunkt der Tuba:

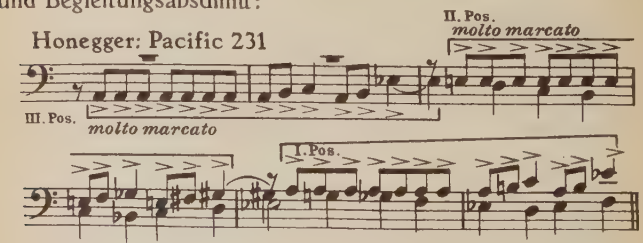
262



Am wichtigsten ist die Unterscheidung von solistischem und begleitendem Spiel in Gesangsführungen eines Instrumentes:

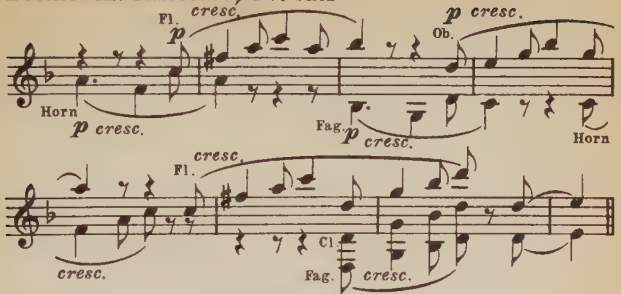
263

Um polyphone Führungen deutlich erkennbar zu machen, unterscheide man bei motivischem Aufbau Motivglied und Begleitungsabschnitt:

264



Die Schwierigkeiten eines Melodieaufbaus, der sich — durch verschiedene Instrumentengruppen und -lagen — aus Einzelmotiven entwickelt, zeigt die folgende Pastorale-Stelle:

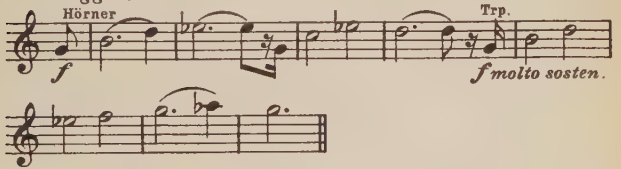
Beethoven: Pastorale, IV. Satz

265

Hier müssen die natürlichen Klangstärken usw. ⟨siehe das mattere schwächere Fagott des 3. Taktes⟩ genau abgewogen werden, und das Crescendo darf im eigentlichen Sinne erst vom 5. Takt ab beginnen.

Im folgenden Beispiel ist darauf zu achten, daß die in der gesunden Mittellage einsetzenden Trompeten ⟨sich mäßigend⟩ sich den durch die Tonhöhe in der Klangentfaltung behindert gewesenen Hörnern anpassen:

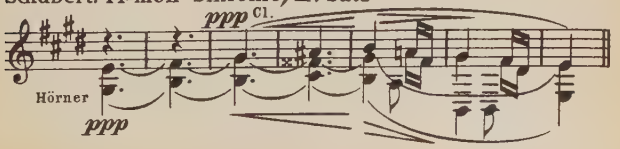
Honegger: Pacific 231

266



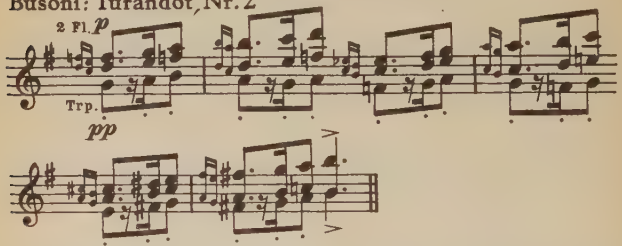
Sehr vorsichtig muß das Horn nach der Übergabe der Melodie an die Klarinette deren Crescendo folgen ⟨weniger anschwellend als das leichtere Holzblasinstrument⟩:

Schubert: H-moll-Sinfonie, II. Satz

267

An Klangstärke und Leichtigkeit verschiedene Instrumente — wie die Flöte und die Trompete des folgenden Beispiels — bedürfen peinlichst hörender Anpassung aneinander ⟨siehe die vom Komponisten vorgeschriebenen Staccato-Noten und Kürzungspausen der Trompete⟩:

Busoni: Turandot, Nr. 2

268

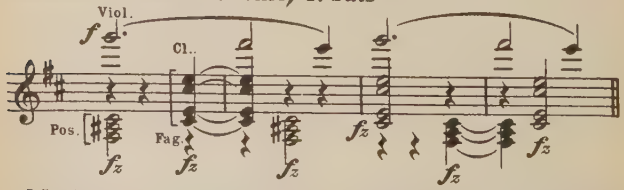


Der sanfte Holzbläsersatz, mit dem der 2. Satz der III. Sinfonie von Brahms beginnt ⟨leichte Mittellagen und gleichmäßig abgewogene Quartettstimmen⟩, verlangt für seine abschließenden Crescendo- und Decrescendophrasen zarte Unterordnung der Hörner ⟨die ihre eigenen Schwellungen kaum andeuten dürfen⟩.

Holzbläser ⟨Klarinetten und Fagotte⟩ und Posaunen, in sich steigernder und ergänzender Gruppe zusammengefaßt, erfordern fortwährendes hörendes Aufeinander-Beziehen:

Schubert: H-moll-Sinfonie, I. Satz

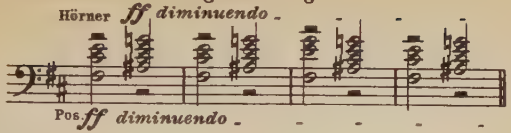
269



Noch mehr gilt das bei dem allmählichen, gleichmäßigen Zurückweichen einer in sich antwortenden Gruppe aus dem *ff* bis ins *p*:

Beethoven: Wellingtons Sieg

270

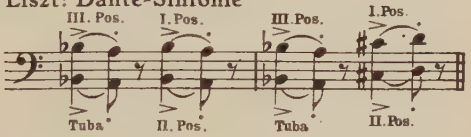


Ergänzungen.

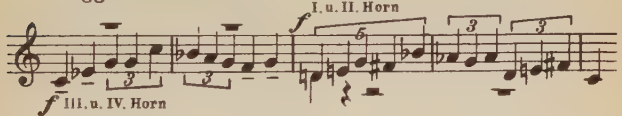
Die „Ergänzung" ist ein wichtiges Hilfsmittel, um technische Schwierigkeiten zu überwinden. Sie kommt vor im Melodienacheinander:

Liszt: Dante-Sinfonie

271

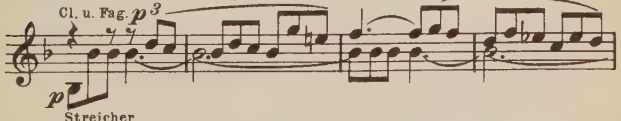


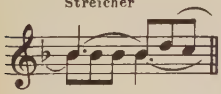
Honegger: Pacific 231

272

als Ergänzung von Melodie und begleitenden Gruppen:

Beethoven: Pastorale, I. Satz

273

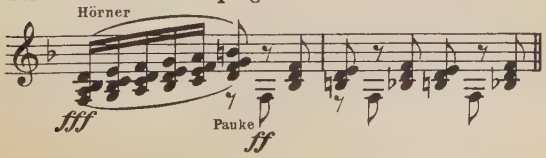




⟨absolutes Triolengleichmaß, ohne Akzente und Einschnitte!⟩

Strauß: Till Eulenspiegel

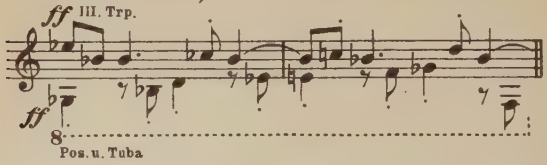
274



⟨die Pauke darf ihre nachschlagartigen Einsätze nicht synkopenmäßig akzentuieren (s. Beispiel 274)!⟩

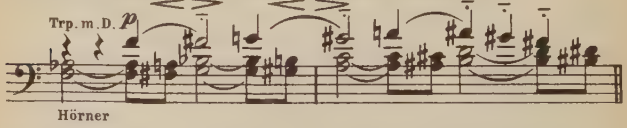
Busoni: Turandot, Nr. 1

275



⟨Diese Stelle muß als Resultat — neben der Herausmeißelung des Themas — ein ununterbrochen gleichmäßiges Achtelhämmern ergeben.⟩

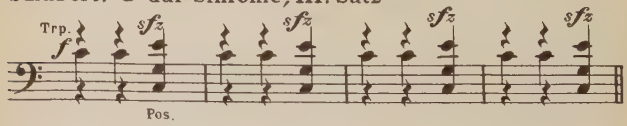
Berg: Kammerkonzert für Klavier und Geige

276

⟨Die Hörner neigen hier zu verfrühten Auftaktansätzen, die Trompete zur Verschleppung der ihrigen, trotz der dem begegnen wollenden Ausführungszeichen des Komponisten für die Trompete.⟩

Genaue rhythmische Ergänzung verlangen folgende Stellen:

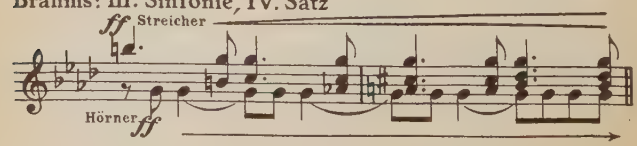
Schubert: C-dur-Sinfonie, III. Satz

277



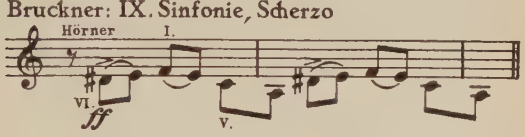
Brahms: III. Sinfonie, IV. Satz

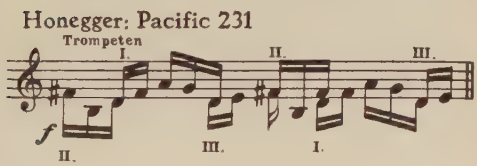
278



Gelingt es, die sich gegenseitig befeuernden Rhythmen in Beispiel 278 präzis in die einschlagsmäßigen Höhepunkte zu führen, so entdeckt man die gleichzeitig eintretende Crescendokraft solchen rhythmischen Agitatos.

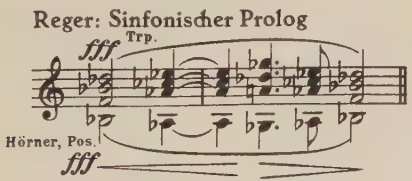
Motivische Ergänzung finden wir meist durch mehrere Instrumente abgewandelt, um sonst Unausführbares technisch möglich zu machen:

279

280



Zielbewegungen.

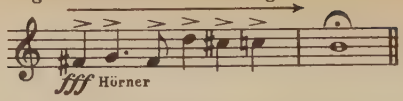
Richtig erkannte und ausgeführte Zielbewegungen sind das A und O der Musikdarstellung. Wir finden sie im Streben des Crescendo:

281

⟨gewöhnlich spielen hier die zu schnell crescendierenden Bläser einen verfrühten, falschen Höhepunkt!⟩

in der Entwicklung einer Melodie zu deren Kernpunkt hin:

Reger: Sinfonischer Prolog

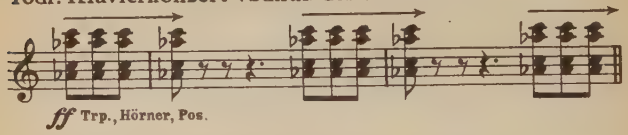
282



als immanentes Schlußstreben eines Rhythmus:

Toch: Klavierkonzert ‹Schluß des I. Satzes›

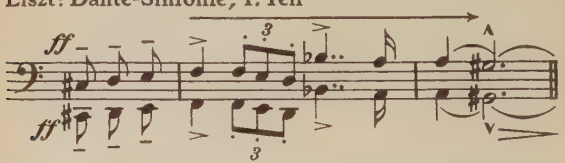
283



als sich gliedernde, mehrfache Akzentsteigerung:

Liszt: Dante-Sinfonie, I. Teil

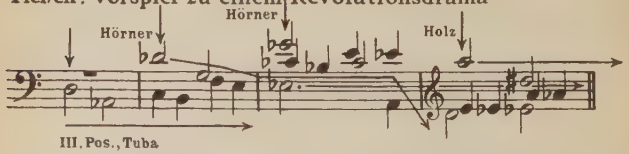
284



in einem, dem Gesamthöhepunkt zustrebenden polyphonischen Ablauf:

Tießen: Vorspiel zu einem Revolutionsdrama

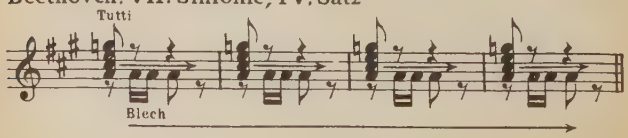
285



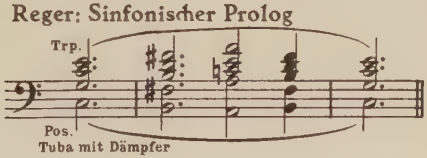
und in der mehrfachen Wiederholung derselben Ansturmgeste:

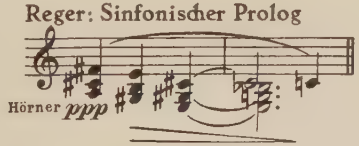
Beethoven: VII. Sinfonie, IV. Satz

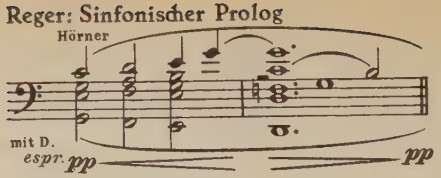
286



Die Schwierigkeit eines gedämpften Bläserquartettsatzes, wie der folgende es ist, kann nur seiner Klangschönheit bei restlosem Gelingen gleichgesetzt werden. Nicht allein die Sauberkeit des ersten akkordlichen Zusammenklanges hat entscheidende Bedeutung, sondern mehr noch die der anschließenden verschiedenen Intervallbewegungen ‹große Sekunde, kleine Terz in der ersten, große Sekunde, große Sekunde in der zweiten, große Terz, kleine Sekunde in der dritten Trompete; kleine Sekunde, große Sekunde in der Tuba›. Die Schwierigkeit wird vergrößert durch die spiegelnde, umkehrende Abwärtsbewegung der zweiten Satzhälfte. Nimmt man noch hinzu: gleichmäßiges *pp* aller Töne und deren vollkommene Bindung, so läßt sich die Schwierigkeit, aber auch die erzieherische Bedeutung dieser Stelle ermessen:

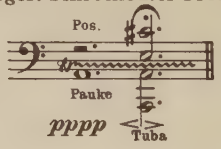
287

Bei den folgenden Beispielen liegt die Schwierigkeit einmal im zweiten und ersten Horn:

288

im 2. Fall aber in dem deutlichen Septimeneinsatz und Vorhaltsausklang des vierten bzw. dritten Horns:

289

Klanggleichmaß aller Töne eines Akkordes.

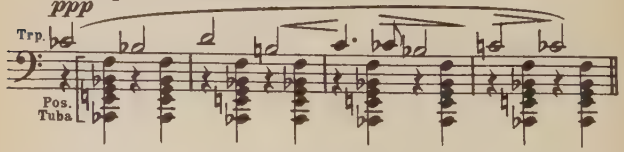
Eine Farbwirkung von entscheidender Bedeutung kann durch das Klanggleichmaß eines Akkordes erzielt werden:

290



⟨spielen die drei Posaunen und die Tuba diesen Schlußeinsatz in völlig gleicher Abgestimmtheit, so ergibt das die Wirkung ungefähr eines dunkelsatten Orgelpedaleintrittes⟩.

291



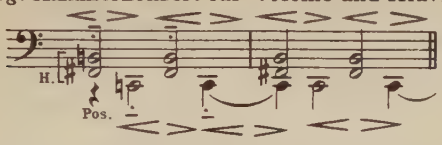
Wenn alle Töne dieses Akkordes gleich stark und mit dem gleichen weichen Ansatz gespielt werden, so stellt sich die Illusion eines neuen, seufzerartig-hauchenden Schlaginstrumentes ein.

Nur wenn die sauber stimmenden Töne des folgenden Beispiels auch in der Klangstärke völlig abgewogen sind, versteht man ihre innere Beziehung ⟨die von der beruhigend

haltenden Quart Fis—H fortstreben wollende, harmonische Geste des C〉:

Berg: Kammerkonzert für Violine und Klavier

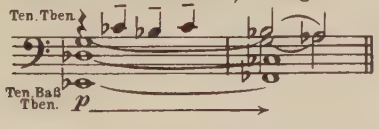
92



Auch die Kadenz aus Bruckners IX. Sinfonie erfordert neben uneingeschränkter Sauberkeit der Akkordtöne durchaus gleiche Klangstärke, soll die Zielstrebigkeit der Trugschluß-bewegung unmittelbar erfüllt werden können:

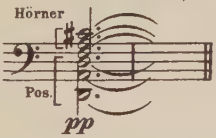
Bruckner: IX. Sinfonie, Adagio

93

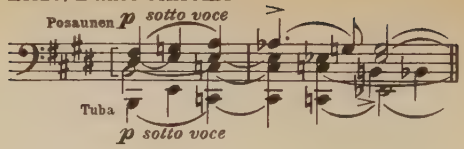


In dem Beispiel aus Tochs Klavierkonzert muß der erste Hornist sein *cis'* ohne Ängstlichkeit bewußt sauber 〈also dissonierend〉 und in der Stärke des Grundtons *d* erklingen lassen:

Toch: Klavierkonzert, II. Satz

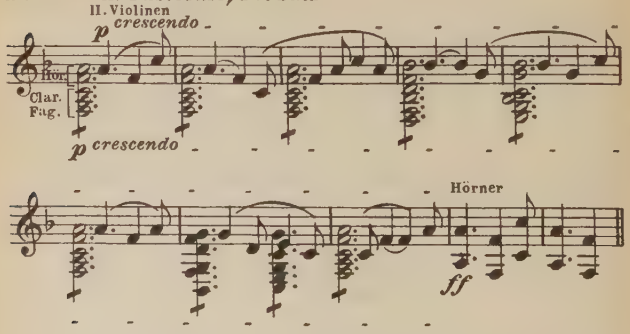
94

Alle Stimmen des Posaunenquartettsatzes aus der Dante-Sinfonie sollen wie die erste Posaune feierlich silbrig, in leichter Bewegung ertönen. Übernahme der Klangstärke von der führenden ersten Posaune und zartes Überspielen verhelfen dazu:

Liszt: Dante-Sinfonie

295

Gruppenregistrierung.

Die Gruppenregistrierung kann dasselbe Instrument unmittelbar nacheinander verschieden bestimmen: so die Hörner als zarte, leicht metallische Oberfärbung des dunkleren Holzbläserklanges ⟨vorsichtig mit dem Crescendo sparen!⟩ und nach den einmündenden letzten Takten als reine, hinaussingende Blechblasinstrumente:

Beethoven: Pastorale, IV. Satz

296

Ein Musterbeispiel für Gruppenregistrierung ist der große Schlußgesang aus Regers Sinfonischem Prolog. ⟨Beginn: Andante sostenuto, S. 122 in Peters' Kleiner Studienpartitur.⟩ Die ersten vier Takte sind ganz auf das Streichertimbre gestellt, so daß die im Einklang gehenden Bläser ⟨Fagotte!⟩ nicht zart genug spielen können; vom 5. Takt an tritt das Holz aufblühend in den Vordergrund, während die jetzt den

Einklang übernehmenden Blechbläser auf ein Minimum zu reduzieren sind und die begleitenden Streicher in gleichmäßiger Entwicklung nur das Gesamtcrescendo weitertragen; mit dem Auftakt zum 8. Takt aber tritt das Blech als Gruppe dominierend hervor und entfaltet die Steigerung, über alles hinwegcrescendierend, zum *fff* Höhepunkt ‹siehe den hallenden Gesangsausklang von Trompeten und Posaunen!›. Wie in einem verkürzten Spiegelbild — die acht nur auf vier Takte reduziert — vollzieht sich jetzt im Decrescendo ebenso die Hinwegnahme ‹wie vorher das Hinzutreten› der Register, bis als Ausklang wieder das Streichertimbre erreicht ist.

Man studiere diese aufschlußreichen Partiturtakte aufs sorgsamste. Einer den Absichten des Komponisten erfolgreich nachspürenden Phantasie ergeben sich hier Aufschlüsse überraschender und prinzipieller Art. Vor allem über Reger selbst, dem gegenüber man plötzlich erkennt, daß seine Instrumentationskunst nirgends Retuschen erduldet, daß sie wohl aber einen Darstellungsstil anderer Art verlangt als es der ist, den wir durch unsere Schulung an klassischer und nachklassischer Sinfonik gewöhnlich anwenden.

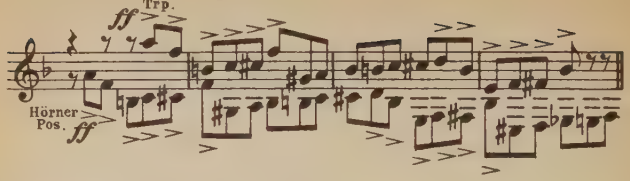
Vortragslehre
und Lehre von den Darstellungsmöglichkeiten der Musik.

Vortragsbezeichnungen.

Es erübrigt sich, auf weitere Einzelheiten einzugehen. Ein für allemal merke man: zunächst ist alles durch die Vortragsbezeichnungen des Komponisten Verlangte auszuführen. So das fast nie zu hörende *ff* Subito des ganzen Orchesters bei der *f* beginnenden Wiederkehr des Scherzoanfanges der VII. Beethoven-Sinfonie und die den Oktavkanon herausmeißelnden scharfen Marcati der letzten Steigerung ‹vor der Gerichtsszene› im „Till Eulenspiegel":

Strauß: Till Eulenspiegel

297

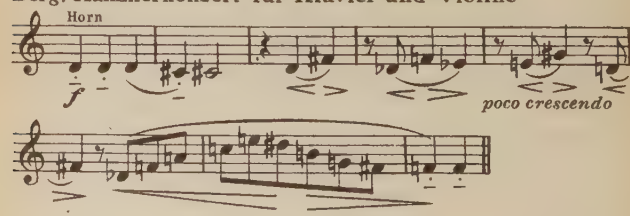


Immanente Gesetzmäßigkeit der Werke.

Dann aber hat die den Vorstellungen des Komponisten nachspürende Phantasie deren ungeschriebene Gesetzmäßigkeiten zu erkennen und der Praxis der Aufführung dienstbar zu machen: z. B. darf das Horn der nachfolgenden Melodie kaum in dem vorgeschriebenen *f* beginnen ⟨befindet es sich hier doch in bester, natürlich k l i n g e n d e r Lage⟩, während das eigentliche Crescendo sich entfalten muß gleichzeitig mit den wachsenden technischen Schwierigkeiten und Tonbehinderungen der späteren Melodieentwicklung:

Berg: Kammerkonzert für Klavier und Violine

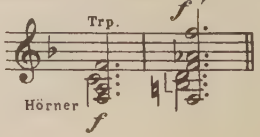
298



Das I. und II. Horn müssen im 2. Takt der III. Brahms-Sinfonie hallend ihre Terz angeben ⟨als Harmoniemitte des sich zum Terz-Quart-Akkord ausweitenden F-dur-Beginns⟩:

Brahms: III. Sinfonie, Anfang

299



Ausführungslehre der Musik.

Es gibt eine musikalische Vortragslehre: ebenso sollte es eine Ausführungslehre der Musik geben. Eine Ausführungslehre, die es sich zum Ziel macht, alles hier für einen besonderen Zweck Gezeigte zu ergänzen und zusammenzufassen zu einer Lehre von den Darstellungsmöglichkeiten der Musik, die aufzeigt, in welchen Beziehungen Klangverwirklichung und Vorstellung stehen, die nachweist, was deren restlose Übereinstimmung verhindert und welche Möglichkeiten des Ausgleiches gegeben sind, die die Technik endgültig dem Geiste unterordnen will und vollkommene Darstellung des vorgestellten Klanges zum Endzweck hat.

III. Das Schlagzeug.

Gebrauch und Bedeutung der Schlagzeuggruppe.

Die künstlerische Musik und die Schlagzeuginstrumente.

Die große Mehrzahl der Schlagzeuginstrumente hat keine fest bestimmten Tonhöhen. Sie ist auf rhythmische, akzentuierende oder klangfärbende Wirkungen beschränkt, dient also nur in begrenztem Maße der Musik als künstlerischer Gehörserscheinung. Sie dennoch dem musikalischen Kunstwerk dienstbar zu machen, ja durch ihren verständnisvollen Gebrauch dessen Wirkungen zu steigern ⟨ohne zu vergröbern⟩, erfordert den Instrumenten und ihrer Technik gegenüber eine weit größere Aufmerksamkeit, als ihnen bisher gezollt worden ist.

2 Gruppen: mit und ohne bestimmte Tonhöhe.

Wir werden die Eigentümlichkeiten der Schlagzeuginstrumente ohne bestimmte Tonhöhen ⟨Trommeln, Becken und Tam-Tam, Triangel, Tamburin, Kastagnetten⟩ zuletzt behandeln und erst die abgestimmten Instrumente und

deren Orchesterwert untersuchen ⟨Pauken, Glocken und Gong, Xylophon⟩. Diesen ausführlicheren Erörterungen sollen einige allgemeine, die Gesamtheit der Gruppe betreffende Feststellungen vorangehen.

Die Spieler des Schlagzeugs.

Die Bedeutung der Schlagzeugtechnik.

Fast mehr noch als bei den andern Orchesterinstrumenten spielen richtige Ausführungstechnik und Qualität des Klanges bei dem Schlagzeug eine Rolle. Ein Beckenschlag, in falscher Weise vollführt, klingt topfig, kesselig, wie eine Karikatur des musikalischen Tones; die große Trommel, unrichtig im rechten Winkel angeschlagen, wirkt wie eine alberne Nachahmung von Schußgeräuschen; Glockenröhren, die nicht sorgsamst am Schlagfleck getroffen sind, lassen statt des abgestimmten Tones schwirrende Oberklänge vernehmen; Gong und Tam-Tam, die nicht in mitschwingender Bewegung beim Austönen nachvibrieren, wirken wie äußerliche, sinnlose Lärmerreger.

Das Schlagzeug als Nebeninstrument.

Gewöhnlich werden alle diese Instrumente von Musikern bedient, deren eigentliche Tätigkeit eine andere ist; Schlagzeugspezialisten gibt es fast nur als Pauker, eventuell noch als Spieler des Xylophons und der kleinen Trommel. Nicht nur, daß so die feineren Effekte des Schlagzeugs entstellt werden, es verliert in den Händen mehr oder weniger zufälliger Spieler auch an Präzision und Elastizität. Man bestehe darauf, nur ausgebildete Schlagzeugspieler zu verwenden, oder unterziehe sich der Mühe, mit den Gelegenheitsspielern einzeln zu probieren. Dabei wird sich schnell genug herausstellen, wie sehr solcher Notbehelf die Instrumente und die Musik vergröbert.

Die Qualität der einzelnen Instrumente.

Selbst bei guten Orchestern findet man zuweilen Schlagzeuginstrumente, die in unmöglichem Zustande sind: veraltete Pauken (weder als kleine hoch, noch als große tief genug) ohne genügende Resonanz und Reichhaltigkeit der Nuancen; Trommeln, deren Felle nicht mehr genügende Spannkraft haben und die somit feinerer Variabilität des Klanges entbehren; statt türkischer und chinesischer Becken nur eines von ihnen, trotzdem beider Klang durchaus zu unterscheiden und verschieden zu benutzen ist; als große Glocken einen in sich verstimmten, unvollständigen Glockenröhrengalgen; ein Triangel, das durch hervortretende Oberklänge glockenähnlich auf bestimmte Töne fixiert scheint.

Der Pauker — der Führer der Schlagzeuggruppe.

Der einzige, der dem Dirigenten diesen Mißständen gegenüber zu helfen vermag, ist der Pauker als der Führer der Schlagzeuggruppe. Er bekümmere sich um die Qualität aller Schlaginstrumente. Er trage daher Sorge, daß nicht nur für die Pauken Schlägel von genügender Güte und Verschiedenheit vorhanden sind; daß bei der Vorzeichnung Gong wirklich ein Gong (ein auf eine bestimmte Tonhöhe gestimmtes Tam-Tam) benutzt werde; daß verschieden große Trommeln mit und ohne Schnarrsaiten, Celesta, Klaviaturglockenspiel und einfaches Glockenspiel vorhanden sind. Er veranlasse, daß die große Trommel vor dem Spiel sorgfältig auf ihren besten Klang gestimmt und nach dem Gebrauch sogleich wieder abgespannt werde, daß ihr Spieler mit Phantasie Schlägel und Schlagarten variiere und niemals sitzend das Instrument bediene; daß Gong und Tam-Tam je nach dem benötigten Toncharakter in der Tellermitte oder mehr

dem Rande zu angeschlagen und, den Bedürfnissen der jeweiligen Kompositionen angepaßt, als Instrumente von höherem oder tieferem Klange gebraucht werden.

Dirigent, Schlagzeugspieler und Pauker.

Die wachsenden Schwierigkeiten des Schlagzeugs.

Immer mehr sind die tonlosen, musikfremden Instrumente als Träger von Akzent und Rhythmus in die moderne Kunstmusik eingedrungen. Gleichzeitig ist die Zahl der Probleme gewachsen, die ihre Spieler zu bewältigen haben (hier sei nur an die Behandlung des Schlagzeugs in Hauers 7. Suite und in Strawinskis Chorkantate „Les Noces" erinnert). Die Spieler aber sind dieselben geblieben, wenig interessierte, schwerfällige Hemmnisse der Musik. In ihnen und ihren Leistungen einen Wandel zu schaffen, ist eine der vielen Aufgaben, vor die der moderne Dirigent gestellt ist.

Der Pauker als Helfer des Dirigenten.

Der Pauker ist der einzige, der hierbei helfen kann. Seine eigenen Leistungen als Pauker aber müssen schon beispielhafte Qualität tragen in bezug auf Gehör, Technik und künstlerisches Verantwortungsgefühl. Weiterhin soll er durch genaueste Kenntnis und Beherrschung der Techniken aller Schlagzeuginstrumente deren einzelnen Spielern jederzeit helfend zur Seite stehen können.

1. Die Instrumente mit bestimmter Tonhöhe.

a) Die Pauke.

Was der Pauker unter den Schlagzeugspielern bedeutet, stellt die Pauke unter den Schlaginstrumenten dar: das wichtigste, vornehmste künstlerische Mittel, dessen Technik und Spielart überraschenden Reichtum zeigen müssen.

Die Schlägel.

Zum Spiele bedient sich der Pauker der Schlägel, die nach drei Gesichtspunkten zu unterscheiden sind: nach ihrem Material, nach der Größe und nach den Härtegraden des Schlägelkopfes.

Material.

Durch das Material des Schlägelkopfes werden ganz allgemein Farbe, Stärke und Nuance des Paukentons bestimmt.

Gewöhnlich bedient man sich folgender Arten: Schlägel mit Filzkopf, mit Flanellstreifen und aus Kork. Entsprechend ihrer Materie geben Filzschlägel den weichsten Ton, während Flanellschlägel von größerer Klangstärke sind und deutlicher schnelle Einzeltöne voneinander abheben; Kork- und Holzschlägel klingen einschlagartig hart und wie Gewitterdonner im Wirbel.

Größe.

Von der Größe der Schlägel hängt das Klangvolumen ab. Laute, hallende Töne werden durch große Schlägelköpfe, leise durch leichtere, kleine erzeugt. Der Pauker sollte von jeder Materialart Schlägel mit kleinen, mittleren und großen Schlagköpfen besitzen. Diese drei Abstufungen geben die Möglichkeit, in weitestem Maße das Klangvolumen des Paukentones zu variieren.

Härtegrad.

Durch verschiedene Härte der Schlägel entstehen die Klangnuancen: von jeder Material- und Größenart müssen besondere ⟨harte und weiche⟩ Schlägel neben den gewöhnlichen zur Verfügung stehen.

Die Ausführung der Skala *pp* bis *ff*.

Die dynamische Skala von *pp* bis *ff* wird gewöhnlich durch Kombination von Schlägeln mit Filzkopf ⟨*pp* bis *mf*⟩

und mit Flanellstreifen ⟨*f* bis *ff*⟩ ausgeführt. Schlägel mit kleinem Filzkopf dienen zu *pp* Marcato-Schlägen, Schlägel aus Kork oder Holz für harte Akzente und donnernden Wirbel im *ff*.

Eine erstaunliche Fülle rein technischen Materials hat der Pauker also zu beherrschen und zu unterscheiden. Fast ebenso reichhaltig aber sind die Arten des Schlages, welche die Anwendung dieser technischen Möglichkeiten bedeuten.

Der Schlagfleck.

Ausführung des Crescendo-Wirbels.

Der Ort des Schlages ⟨der sogenannte Schlagfleck⟩ befindet sich eine Handbreit vom Rande entfernt ⟨zur Mitte hin verliert der Ton an Schönheit, wird dumpfer und zugleich höher⟩. Ein Wirbel, der zu einem Höhepunkt crescendiert, wird vom äußersten Rande steigernd zum Schlagfleck hingeführt. Ebenso muß im Decrescendo die Bewegung des Wirbels zum Rande zurückwandern.

Variante des Wirbels.

Andere Arten, den Wirbel auszuführen, wären das Wirbeln des einen Schlägels auf dem Schlagfleck, unter gleichzeitiger Bewegung des anderen vom Rande her zu ihm hin. Oder die gleichzeitige Verwendung verschiedener Schlägel an verschiedenen Schlagorten und mit verschiedener Stärke. Diese feineren Möglichkeiten der Paukenbehandlung sind bisher nur vereinzelt zur Anwendung gelangt. Hier eröffnet sich ein reiches Feld des künstlerischen Experiments für besonders an ihrem Instrument interessierte Pauker.

Stilcharakterisierendes Spiel der Pauke.

Leichter Schlägelgebrauch.

Diese werden auch den Stilen der Werke entsprechend selbständig Schlägel und Schlagcharakter variieren. So erfor-

dern Mozarts und Haydns Werke ein kammermusikartig leichtes Spiel der Pauke, das nur gliedernde Rhythmen, krönen sollende Wirbel usw. unterstreichen und hervorheben wird.

Mittlere Spielart.

Die Sinfonien Beethovens verlangen eine schwerere, schon reicher wechselnde Ausführungsart; dasselbe gilt für die Werke der Romantiker und für die vier Sinfonien von Johannes Brahms.

Schwere Schlägelanwendung.

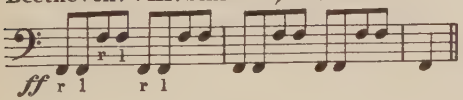
Richard Wagner gebraucht dann alle Nuancierungen, die auf der Pauke möglich sind; die seine Werke kennzeichnende Spielart ist die „schwere", mit bevorzugender Anwendung des hallend großen Tones.

Musikalisch wichtiges Spiel der Pauke.

Die besondere Kunst des Paukers besteht darin, durch die Art der Schlagausführung die musikalischen Vorgänge zu verdeutlichen. Seine Feinfühligkeit wird ihn darüber entscheiden lassen, wie er den natürlichen Unterschied der Schwere beider Arme bei der Ausführung seiner Schlagpartien zur Verwertung bringt:

Beethoven: VIII. Sinfonie, IV. Satz

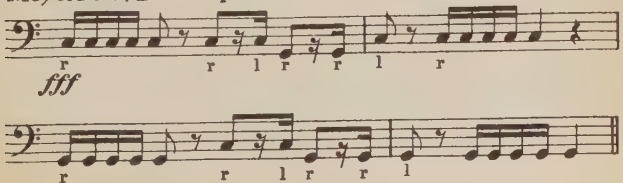
300



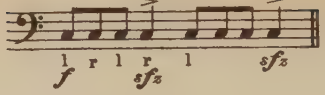
(Links befindet sich die hohe, rechts die tiefer gestimmte Pauke.)

Meyerbeer: Der Prophet

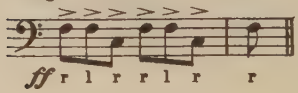
301



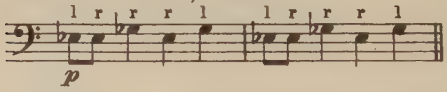
302 Meyerbeer: Der Prophet



303 Wagner: Rienzi



304 Busoni: Turandot, Nr. 1



b) Glocken, Celesta, Gong und Xylophon.

Stabröhren- und Plattenglocken.

Tiefe Glockentöne geben die Stabröhren- und Plattenglocken, hohe das einfache und das Klaviaturglockenspiel. Beim Aufhängen von Stabröhren- oder Plattenglocken achte man darauf, daß die Schlagflecken bequem zu treffen sind. Vorher aber stelle man diese aufs genauste fest, da tiefe Glocken nur bei richtigem Anschlag ohne störenden Oberklang tönen.

Einfaches und Klaviaturglockenspiel.

Das Klaviaturglockenspiel darf nur verwendet werden, wo es vom Komponisten ausführlich vorgeschrieben ist. Es ist dem einfachen Glockenspiel an Bewegungsleichtigkeit überlegen, nicht aber an klanglichem und dynamischem Reichtum. Um diese zu steigern, gebrauche man verschiedene Hämmer, und zwar solche aus Metall wie solche aus hartem Holz. Auch

können verschieden starke Stäbchen verwendet werden, falls das Instrument besonders differenziert werden soll.

Die Celesta.

Die Celesta zeichnet sich durch ihre Klangfülle aus. Ein gut gespieltes, neues Instrument ist auch bei vollbesetztem Orchester deutlich zu hören.

Das Gong.

Im Klange ist das Gong nicht vom Tam-Tam unterschieden, wohl aber dadurch, daß seine Tonhöhe genau fixiert ist. Leider wird diese Tatsache manchmal übersehen und Gong vorgeschrieben, wo offensichtlich Tam-Tam gemeint ist. Um so genauer achte man im Orchester darauf, daß nicht beide Instrumente wahllos durcheinander gebraucht werden.

Das Xylophon.

Besonders für das Xylophon gilt die gemachte Beobachtung, daß fast nur alte, schlechte Schlaginstrumente den Orchestern angehören. Wo dies Instrument aber in Partituren verlangt ist, muß sein eigentümlicher Klang virtuos und ungetrübt zu Gehör gebracht werden. Die günstigste Lösung dafür ist, wenn einer der Schlagzeugspieler als „Xylophonvirtuose" sein eigenes Instrument zur Verfügung hat.

Strawinskis „Crotales".

Hier seien noch die „Crotales" erwähnt, von Strawinski am Schluß von „Les Noces" verwendet. Das sind runde Glockenplatten von der Breite und Größe eines schweizer Fünf-Frankenstücks, die 1918 nach Strawinskis Angaben zuerst in Paris gegossen wurden. Die Tonhöhe dieser hohen Glocken ist *cis'''* und *h'''*. In der Partitur der „Noces" fehlen Angaben über die Crotales.

2. Die Instrumente ohne feste Tonhöhe.

a) Die Trommeln.

Die Große Trommel.

Die große Trommel muß stehend seitlich geschlagen werden, in streifender Bewegung von oben nach unten. Wichtig ist, daß sie vor jedem Gebrauche mittels der am Rande befindlichen Spannschrauben auf einen guten, reinen Klang gestimmt wird!

Die drei Wirbelarten.

Der Wirbel der großen Trommel ist auf drei Arten auszuführen, die verschieden wirken und verschieden zu benutzen sind: mit Kopf- und Stielende des in der Mitte gefaßten, schnell gegen das Instrument hin und her bewegten Schlägels, mit einem ebensolchen doppelköpfigen Schlägel oder mit Hilfe eines Paares von Paukenschlägeln aus Filz.

Kleine Trommel.

Die kleine Trommel trägt auf der Unterfläche Schnarrsaiten aus Darm, mit Kupfer oder Silber übersponnen. Diese kann man abspannen, um den Ton zu nuancieren. Abspannen der Saiten und gleichzeitiges Nachlassen des Fells hemmen aber den Klang und „dämpfen" die Trommel.

b) Die Becken.

Cymbales und Cinelli.

Jedes Orchester sollte beide Arten der Becken besitzen: die als Cymbales bekannten türkischen Becken und die chinesischen oder Cinelli. Die von der Militärmusik bevorzugten klirrenden und zischenden Cinelli geben eine andere Art des Akzents und des Ausklanges als die kleineren, metallisch rauschenden türkischen Becken.

Haltung beim Anschlag des befestigten Beckens.

Ist ein Becken auf der großen Trommel befestigt, so achte der Spieler auf richtige Haltung des Schlagbeckens: dieses darf nur mit Daumen und Zeigefinger am Riemen gehalten werden, ohne daß die Handfläche den Beckenknauf ⟨die Rückenerhöhung⟩ umklammert. Auch der Beckenanschlag muß seitwärts streifend erfolgen; nur so können die Metallteller rein vibrieren und ausklingen.

Die „Dämpfung".

Unter „Dämpfung" des Tones versteht der Schlagzeugspieler das unmittelbare Abbrechen des Schalles. Dieses kommt für die Pauke und die große Trommel zustande durch Auflegen der Hand oder der Fingerspitzen auf das Schlagfell. Der Beckenspieler aber muß den Klang durch schnelles Anpressen der Teller an den Körper ersticken.

Das Dämpfen ⟨im früheren Sinn⟩ als bloße Abschwächung des weiterklingenden Tones ⟨die natürliche Folge der Abspannung des Fells bei den Trommeln⟩ wird bei der Pauke bewirkt durch Auflegen eines Taschentuches ⟨vorgeschrieben durch: coperto⟩, und zwar an der dem Schlagfleck gegenüberliegenden Stelle. Auch Einzelschläge der kleinen Trommel können gedämpft und folgendermaßen variiert werden: man setze den linken Trommelstock auf das Trommelfell und schlage ihn mit dem rechten an; in Handnähe wird der so gedämpfte Schlag höher werden, in Trommelfellnähe aber tiefer erklingen.

Da die „Dämpfung" ⟨das Abbrechen des Schalles⟩ für die Schlagzeuginstrumente von großer Bedeutung ist, bedient man sich eines besonderen Zeichens ⟨'⟩ dafür, das, über eine Note gestellt, deren sofortige „Dämpfung" bedeutet. Man scheue nicht die Mühe, es in die Schlagzeugstimmen einzutragen, um wichtige Ausklänge von Pauke, großer Trommel,

Becken, Tam-Tam, Gong und Glocken dadurch genau zu beenden.

c) Tam-Tam, Triangel, Kastagnetten und Tamburin.

Das Tam-Tam.

Während es Tam-Tams von verschiedener Größe und damit verschieden hohem unbestimmtem Klange gibt, können für besondere Zwecke auf jedem (hohen und tiefen) Tam-Tam die durcheinanderschwirrenden Töne in tiefe und höhere aufgeteilt werden. Hierfür gebraucht man die abdämpfende Handfläche, die sich unmittelbar nach dem Schlag über den Teller legen muß (und zwar zur Absorbierung der tieferen Klänge auf die Tellermitte, zur Dämpfung der höheren auf die breite Randfläche). Auch aus diesem Beispiel läßt sich ersehen, wie viele bisher ungenützte Differenzierungen des Schlagzeugs den Instrumenten noch abzugewinnen sind.

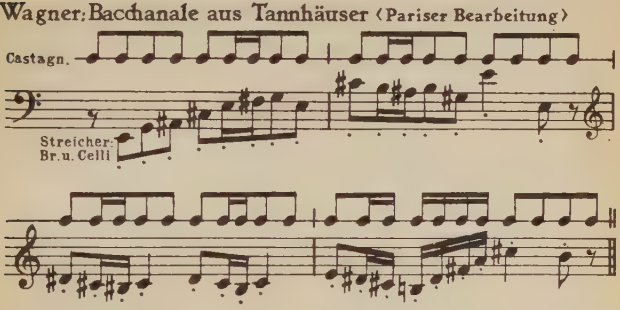
Das Triangel.

Die dynamische Skala *pp* bis *ff* wird auf dem Triangel in folgender Weise erzielt: für das *pp*, *p* und *mf* schlage man die oberen Seiten des Instrumentes an, während zum *f* und *ff* die Töne der unteren, der Grundseite erklingen müssen. Auch für das Triangel sollte man nuancierend verschiedene Metallstäbchen gebrauchen. Für besondere Wirkungen könnten auch Holzstäbe (Trommelschlägel) benutzt werden.

Vorschläge lasse man immer mit dem von Natur aus leichteren Anschlag der linken Triangelseite beginnen und von dieser den Schlag auf die rechte Seite hinüberführen.

Die Kastagnetten.

Kastagnetten und Tamburin als rassige Volksinstrumente kommen im Orchester selten zu der ihnen eigentümlichen

Wirkung. Diese Instrumente werden fast nur von Zufallsspielern bedient und wirken deshalb oft wie Karikaturen, wo sie anreizend und steigernd zur Musik hinzutreten sollen:

(die plötzliche *pp* Staccato-Ausführung des Bratschenmotivs in den Streichern und die trocken seinen Rhythmus mitakzentuierenden Kastagnetten sollen es neu erregend, aufwühlender als vorher aus seiner jetzt fast klanglosen Anfangstiefe aufsteigen lassen; nun höre man, was die Kastagnetten bei dieser Stelle wirklich anstellen, wie meist nicht einmal der Rhythmus einwandfrei gespielt wird, geschweige denn das *pp* und die aufreizende Schärfe der Bewegung zu spüren sind!)

Das Tamburin.

Das Tamburin läßt eine ganze Reihe unterschiedlicher Ausführungsmöglichkeiten zu: rhythmische Figuren können mit den Knöcheln oder den Fingerspitzen angegeben werden; Schläge mit dem Handballen, der geschlossenen Hand und dem Knie. Schnelle Achtelbewegungen werden durch den Daumen hervorgebracht, der — an seiner Spitze angefeuchtet — am Rande des Felles entlang streift; die so eintretende Springbewegung kann durch Beschleunigung

und Druckverstärkung des Daumens bis zum schnellen Wirbel gesteigert werden.

Das Schütteln des Instruments und seiner kleinen Messingblechbecken kann Wirkungen von großem Reiz ergeben. Hierfür sei auf den leise raschelnden, unwirklichen *pp* Effekt des arabischen Tanzes aus Tschaikowskis „Nußknackersuite" verwiesen.

Das Resultat der obigen Ausführungen ist, daß fast alle Instrumente des Schlagzeugs bisher ungenügend gespielt wurden, daß eine Menge neuer Effekte aus ihnen zu gewinnen ist und mehr differenzierender Gebrauch sie auch ästhetisch wertvoller machen wird.

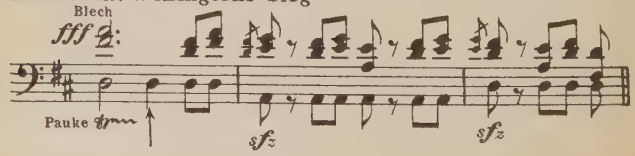
Das Hemmnis dafür sind ungenügende Spieler und ungenügend gute Instrumente; beide wurden ⟨mit Ausnahme von Pauke und Pauker⟩ bisher zu sehr als Nebenangelegenheit des Orchesters betrachtet. In seinem eigenen Interesse liegt es daher, wenn der Dirigent hier rücksichtslos Wandel schafft, um auch die immer wichtiger werdende Schlagzeuggruppe ganz und als vollwertig der künstlerischen Musik zu gewinnen.

Die Schlagzeuggruppe im Orchesterspiel.

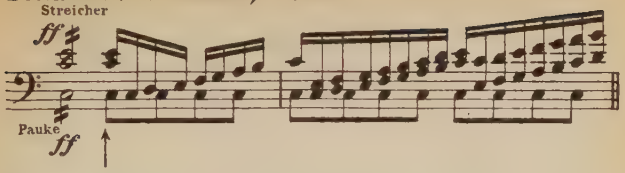
Akzent und Gliederung.

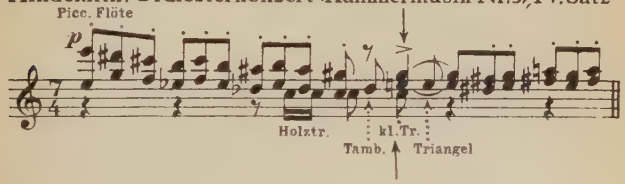
Der Akzent ebenso wie die Hervorhebung wichtiger Töne eines Rhythmus' oder eines Motivs sind die Mittel des Schlagzeugs, Phrasierungen zu gestalten. Ihre primitivste Anwendung dient zur Betonung guter Taktteile:

Beethoven: Wellingtons Sieg



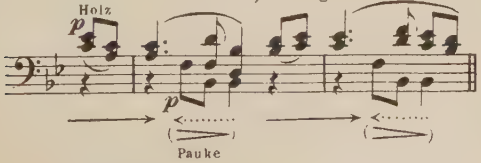
Beethoven: V. Sinfonie, IV. Satz



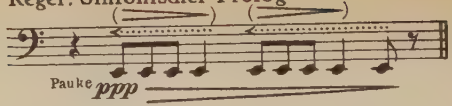
Hindemith: Orchesterkonzert ‹Kammermusik Nr. 3› IV. Satz

Aber auch der Sinn eines Motivs kann dadurch klargestellt werden, wenn die Bezeichnungen des Komponisten diesen nicht festgelegt haben:

Tießen: Vorspiel zu einem Revolutionsdrama

‹daß unsere Ausführungsweise richtig ist, beweist das spätere Vorkommen der gleichen Stelle im *f*, wo die Crescendo-Angaben des Komponisten die von uns eingezeichneten Zielbewegungen zum Ausdruck bringen›.

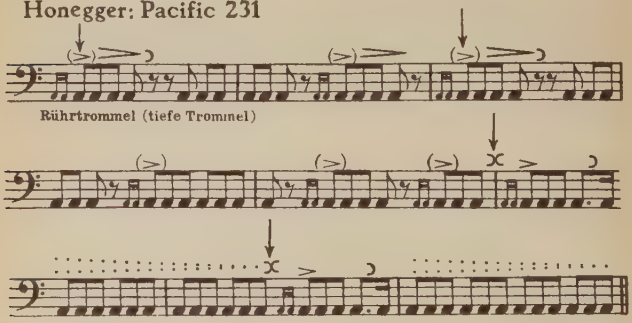
Beethoven: IX. Sinfonie, Adagio

Reger: Sinfonischer Prolog

311

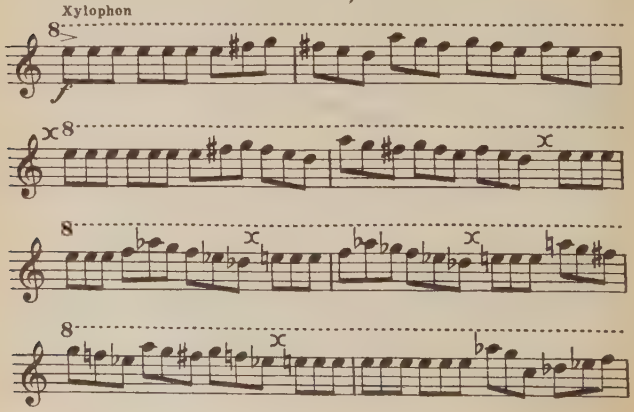
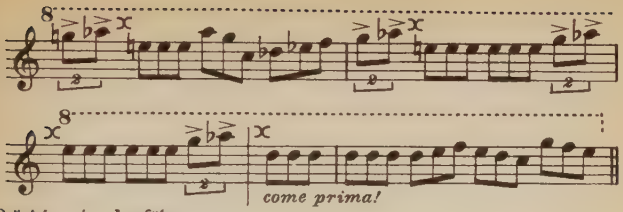


Die Gliederung eines längeren motivischen oder melodischen Aufbaus kann allein durch, dem Atemabsetzen der Bläser entsprechende, neue Schlagansätze ⟨leichte Akzentuierungen mit kleiner Pause vorher⟩ vorgenommen werden:

Honegger: Pacific 231

312

Hindemith: Kammermusik Nr.1, Satz IV

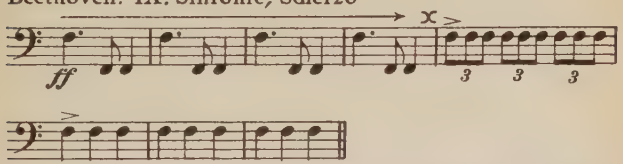
313



Präzision der Ausführung.

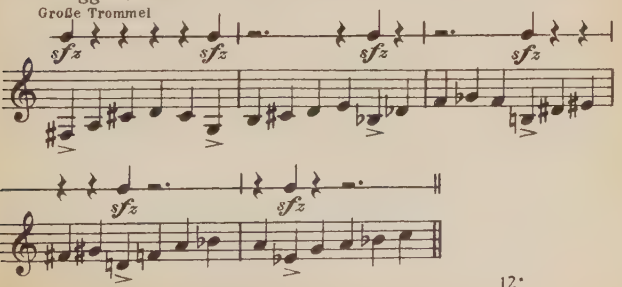
Besondere Präzision der technischen Ausführung entscheidet oft den musikalischen Sinn einer Stelle. So ist in der Pauke das erregende Triolenrollen auf der *ff* Wiederkehr des Scherzothemas der IX. Sinfonie und sein Einmünden in die scharfen Viertel des Themas nie deutlich zu verstehen. Ein leichter Akzent auf beide Taktanfänge wird jedoch — bei hinreichender Technik des Spielers — die Stelle „hörbar" machen:

Beethoven: IX. Sinfonie, Scherzo



Folgende ungemein schwierige akzentuierende Einsätze sind nur richtig auszuführen, wenn der Spieler der großen Trommel „hörend" die ganze Stelle mitsingt:

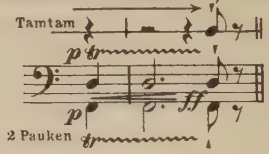
Honegger: Pacific 231



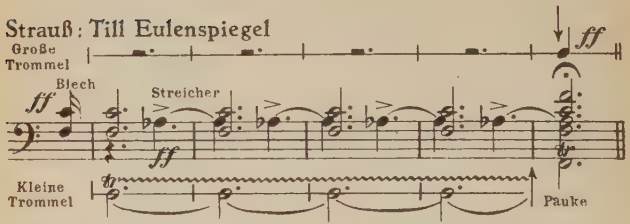
Dasselbe gilt für die folgenden Beispiele von Einsätzen, die beide mehr abgehört ⟨und eingefangen⟩ als abgewartet werden müssen:

316

Liszt: Dante-Sinfonie, I. Satz



317

Strauß: Till Eulenspiegel

Um das spätere subito *pp* richtig ausführen zu können, darf die Trommel ihren *p* Anfang des letzten Stückes der Turandot-Musik von Busoni ⟨Quasi Marcia funebre⟩ nicht zu leise beginnen. Umgekehrt muß der Trommler das *pp* – *p* der folgenden Stelle deutlich auseinanderhalten:

318

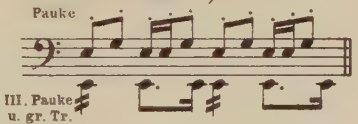
Busoni: Turandot, Nr. 2

Technisch schwierige Ergänzungen werden nur durch jene Aktivität der Spieler ausführbar, bei der diese, den Gesamtverlauf hörend, selbständige Abtönungen vornehmen. Die Schlagzeugeintritte im Anfang des „Magnificat" von Kaminski zeigen diese Schwierigkeit schon in den gedruckten Vorzeichen. Die natürlichen Stärkegrade der Instrumente sind verschieden, dennoch soll das allen gleichermaßen mögliche,

neutrale *p* gefunden werden. Durch seine Bezeichnungen ⟨*p* – *ppp*⟩ gibt der Komponist Annäherungswerte, um jenem gesuchten *p* nahezukommen.

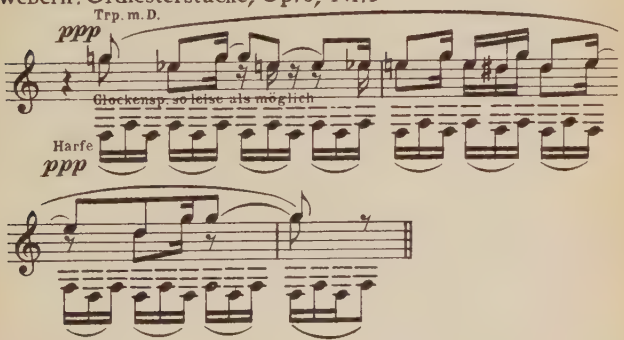
Dasselbe gilt für die folgende Schlagzeuggruppe, die nur aufmerksamstes Hören bei der Ausführung präzis zusammenschließen kann:

Busoni: Turandot, Nr. 8

319

In anderer Form stehen wir vor dem gleichen Problem in Weberns „6 Orchesterstücken". Der Einklang von gedämpfter Trompete und leicht antupfendem Glockenspiel wird erschwert durch die Bindungsschwierigkeit der Trompetenmelodie. Man achte darauf, daß die gleichmäßig weiterlaufenden Triolen der Harfe bewußt wahrgenommen und als Ordnungsmittel benutzt werden:

Webern: Orchesterstücke, Op. 6, Nr. 5

320

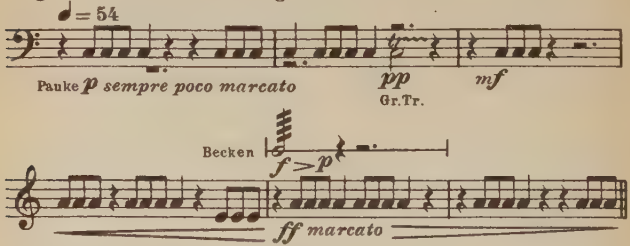


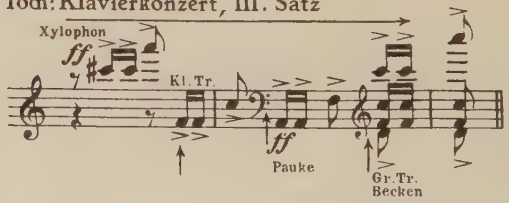
Das Gruppenspiel.

Hiermit sind wir beim Gruppenmusizieren des Orchesters angelangt, das in der angezeigten Weise die Aktivität der

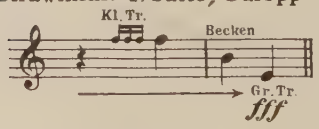
hörenden Spieler zur Voraussetzung hat. Meistens soll in einer Zielbewegung ein dynamischer Höhepunkt erreicht werden, wobei Steigerung und Krönung an andere Instrumente übergehen. Sind die verschiedenen Instrumente ungleichwert in ihrer natürlichen Klangkraft, so muß dementsprechend durch Abhören die Tonstärke bei der Ausführung reguliert werden:

Reger: Sinfonischer Prolog

321

Toch: Klavierkonzert, III. Satz

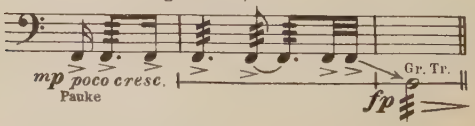
322

Strawinski: I. Suite, Galopp

323



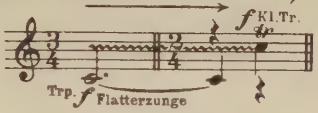
Kaminski: Magnificat, II

324



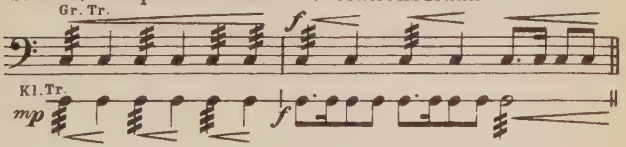
Solche zusammenfassende Kombination kann aber auch durch „Umfärben" des Instrumentes einer fremden Gruppe in ein solches der eigenen erfolgen ⟨siehe die zum Trommelwirbel führende Flatterzunge der Trompete⟩:

Hindemith: Kammermusik Nr. 1, I. Satz

325

Heikler ist die Kombination, wenn motivische Elemente in gleichzeitig steigernden, aber dynamisch ungleichwertigen Instrumenten durchgeführt werden sollen. In dem folgenden Beispiel übertönt die große Trommel so sehr die kleine, daß weder deren agitato Crescendi im 1. Takt noch die rhythmische Wiederholung auf 1—2 und 3—4 im 2. Takt zu erkennen sind. Das einzige Mittel, sie hörbar zu machen, ist erhöhte Schärfe der kleinen Trommel bei abwägendem Zurückhalten der crescendierenden großen Trommel:

Tießen: Vorspiel zu einem Revolutionsdrama

326

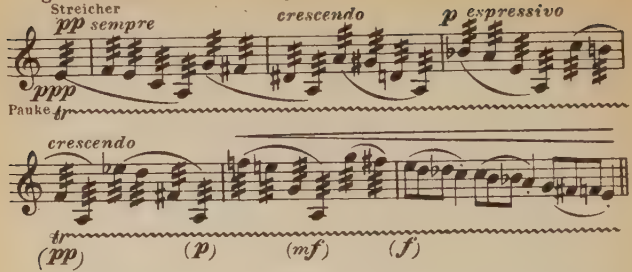


Relativität der Stärkegrade.

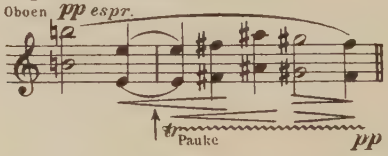
Die Relativität vorgeschriebener Stärkegrade ist in Obigem schon deutlich sichtbar geworden. Einige weitere Beispiele sollen ihre Problematik noch eindringlicher zeigen.

Die Crescendo-Bezeichnung der Pauke des folgenden Beispiels kann nur die allgemeine dynamische Bewegung ausdrücken; die Pauke selbst beginnt am besten erst im 4. Takt mit der Schwellung ⟨parallel zu den Posaunen und Trompeten⟩:

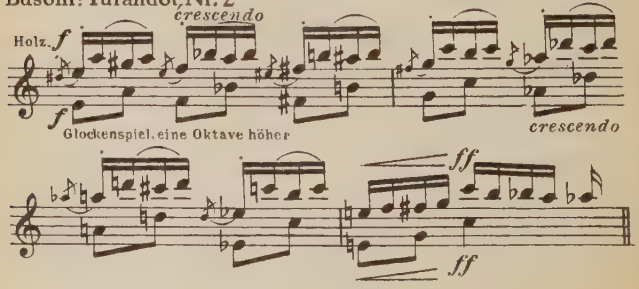
Reger: Sinfonischer Prolog

327

Noch abhängiger ist das folgende Crescendo Decrescendo, das nur wie ein mitschwirrendes Echo der Dynamik der leicht dahingleitenden Oboen zu erfolgen hat:

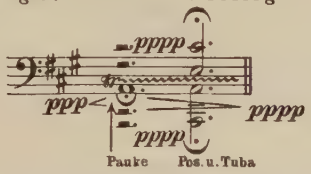
Reger: Sinfonischer Prolog

328

Das Glockenspiel in Busonis Turandot-Suite folge anfänglich nur stützend *(poco f)* den crescendierenden Bläsern, um bei der Höhepunkt- und Schlußbewegung des 3. Taktes dominierend zu *ff* c''' emporsteigen zu können:

Busoni: Turandot, Nr. 2

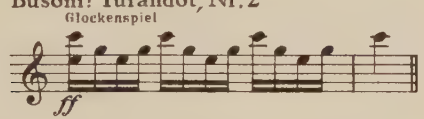
329

Dem schon erwähnten pedalartigen Einsatz des Schluß-akkordes der Posaunen und der Tuba in Regers „Sinfonischem Prolog" geht in der Pauke ein Crescendo Decrescendo voraus. Dies muß der Pauker mit großem Geschick so ausführen, daß der Höhepunkt auf dem zweiten Viertel liegt und das dort beginnende Abschwellen sanft deckend zu dem auf vier erfolgenden Blecheintritt überführt:

Reger: Sinfonischer Prolog

330

Die Glockenspiel-Sechzehntel der folgenden Stelle müssen in rauschender Fülle das ganze Orchester überleuchten. Sie dürfen nicht hart „geschlagen" klingen, sondern müssen legatoartig breit den Sextakkord durchgleiten:

Busoni: Turandot, Nr. 2

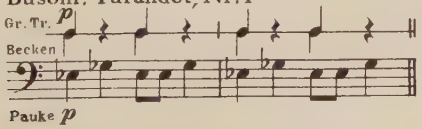
331



Die geheimnisvoll leisen Schläge ⟨Becken und große Trommel⟩ aus dem Anfangssatz der Turandot-Musik lasse man, dem Paukenrhythmus folgend, als schwebende, quasi „gehende" Bewegung ausführen:

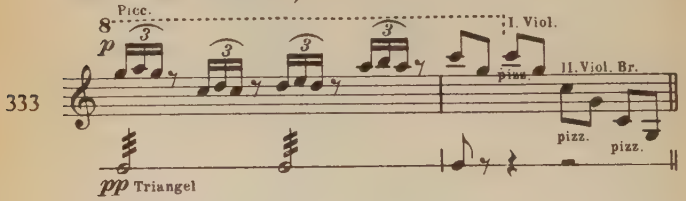
Busoni: Turandot, Nr. 1

332



Das Triangeltremolo aus Liszts Faust-Sinfonie muß mit zartestem Klange in schnellster Bewegung erfolgen. Es darf nicht das Instrument Triangel ins Bewußtsein kommen lassen, sondern muß die Wirkung eines kaum wahrnehmbaren, zart silbernen Mitschwirrens hervorrufen:

Liszt: Faust-Sinfonie, III. Satz

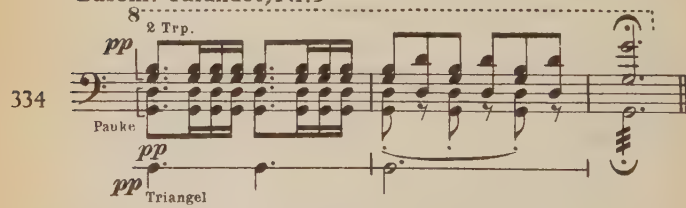


333

Ebenso darf der letzte Triangelschlag aus Kaminskis „Magnificat" nicht mehr als ein verschwebendes, helles Klangaufleuchten ergeben. Vor allem darf dieser Einsatz nicht akzentuieren, sondern muß seitlich weggleitend unmerklich erklingen.

Andererseits darf die Pauke in der folgenden Busoni-Stelle nicht eigentlich als Pauke zur Geltung kommen, sondern soll, angepaßt dem hellen Kolorit der Flöten, Trompete und Harfe, mehr dem Triangel oder besser noch silbernen Glocken ähnlich klingen:

Busoni: Turandot, Nr. 5



334

Endlich müssen die sanften Einsätze der Pauke im Adagio der IX. Sinfonie, mit denen das Eintaktmotiv in umgekehrter Bewegung vom Ziel zurückfällt, neben dem das Zurückfallen

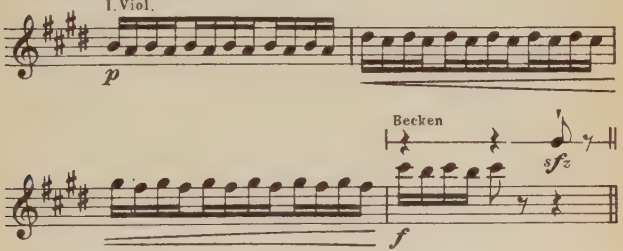
begleitenden Decrescendo phantasievoll den weichen Gesangsklang der Bläser zu Ende führen ⟨siehe Beispiel 310⟩.

„Dämpfung" und Dämpfen.

Für die „Dämpfung" möge ein Beispiel genügen; statt des von Liszt hier noch ausdrücklich vorgeschriebenen „schnell dämpfen", bedienen wir uns des Keilzeichens ⟨'⟩, das die unmittelbare Beendigung klingender Töne bedeutet:

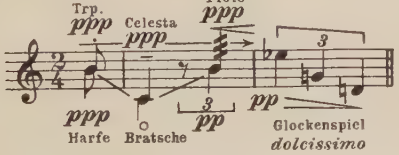
Liszt: Faust-Sinfonie, III. Satz

335

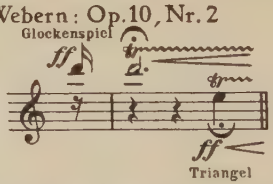


Das Dämpfen in der Umschreibung durch diminuierende Stärkegrade wird meistens nur durch Anwendung verschiedener Hämmer und Schlagstäbe richtig möglich werden. Das nächste Beispiel erfordert besondere Feinfühligkeit des Schlages; um den Sinn dieses Glockenspiel-Einsatzes, den Stärkegrad und Klangcharakter richtig zu erspüren, muß der Spieler die Farbtupfen von Harfe, Bratsche, Celesta und Flöte zu dem seiner Antwort vorangehenden Melodieauftakt zusammenfassen können. Nur so wird er die Nuancen des *pp* Decrescendo für das Versinken seines Melodieausklanges finden:

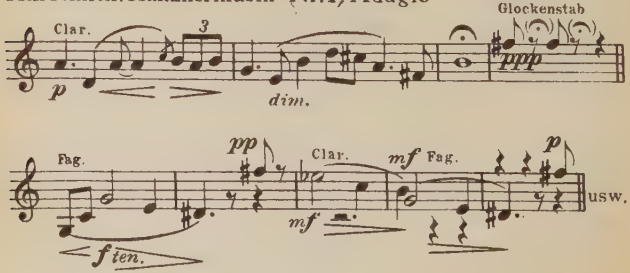
Webern: Op. 10, Nr. 1

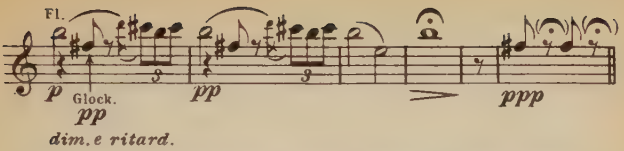
336

Nun soll aber der nächste Glockenspielschlag als Farbe kaum mehr hörbar mit dem g''' der Solovioline mitschwingen. Steht hier kein anderes Anschlagmittel zur Verfügung, so wird die vorgeschriebene Nuance *ppp* für den natürlich hervortretenden, heller klingenden höheren Glockenton durch bloße Änderung des Anschlages kaum zu erzielen sein.

Andererseits wird versucht werden müssen, den *ff* Triller des Glockenspiels ⟨am Schlusse des zweiten der Webern-Stücke⟩ mit Schwellung darauf ⟨!⟩ und ebenso das auf dem dritten Viertel gleichfalls *ff* crescendo im Wirbel hinzukommende Triangel durch den Gebrauch anderer, härterer Hämmer bzw. Stäbe klangvoller zu machen:

337

Für die folgenden zarten Nuancen des Glockenstabes *fis''* ⟨*ppp – pp – p – pp – ppp*, im Adagio von Hindemiths erster Kammermusik⟩ finde man ebenfalls – zum mindesten für die letzten beiden Schläge – ein mechanisches Hilfsmittel ⟨einen leichter klingenden, helleren Stab⟩, das die Ausführung erleichtert.

338





Bei dem verrieselnden zarten Ausklang des dritten der Webern-Stücke ⟨op. 10⟩ trage man Sorge, daß die kleine Trommel nicht zu hell ⟨hoch⟩ gestimmt sei. Sofort ergibt sonst ihr unmerklicher Eintritt die Täuschung einer Klangverstärkung.

Ausspielen der Werte, nicht Tremolo.

Zum Schlusse sei eine Unart erwähnt, die sich die Pauker gern zuschulden kommen lassen: schnelle, auszuschlagende kleinste Werte werden mit Vorliebe zu Wirbeln zusammengezogen. Man verlange auch hierin peinliche Genauigkeit, da solche Zusammenziehungen vom Komponisten gewollte Effekte illusorisch machen.

Besonderheiten des modernen Schlagzeugs.

Im letzten Satz von Hindemiths Kammersinfonie läßt der Komponist eine Sirene im Orchester ertönen; ebenso ist gegen Ende der „Sinfonia fugata" von Vogel ein Flexaton im Schlagzeug vorgesehen. Beide Instrumente sind dadurch charakterisiert, daß durch heftige Schallerregung ⟨dort durch Anblasen, hier durch schnelles Schütteln des Instruments⟩ ein zur Höhe gleitender, anschwellender Ton entsteht, der, ohne auf seiner Höhe zu verweilen, im Abwärtssinken wieder ersterbend verlischt. Die gewollte Wirkung dieser Instrumente ist dadurch zu erzielen, daß man ihren klanghaften Eintritt auf die letzten Ansturmmomente beschränkt. Wird gleich mit dem vorgeschriebenen langsamen Crescendo begonnen, so geht der Klang völlig im Orchester verloren.

Mit diesen beiden Instrumenten sind wir bei der Jazz-Band mit ihrem reichhaltigen, unermüdlich wechselnden Schlagzeuggebrauch angelangt. Wie man sich auch zu dieser modernen Gattung der Tanzmusik stellen mag, sicher ist, daß die schwerfälligsten Orchesterelemente in der Jazz-Band eine völlige Revolution durchgemacht haben. Hat man einmal beobachtet, welche technische Leichtigkeit und musikalische Selbständigkeit die Schattenpflanzen des bisherigen Orchesters — Blechbläser und Schlagzeugspieler — hier entwickeln, so kann man nur wünschen, diese Belebung auch den Konzertorchestern nutzbar zu machen, und wird gern technische Anregungen und Bereicherungen der Jazz-Band entnehmen.

IV. Die Harfe.

Das einzige Instrument, dessen Orchestergebrauch zu erörtern bleibt, ist die Harfe. Die Klassiker und die Romantiker haben sie aus stilistischen Gründen vom sinfonischen Orchester ferngehalten. Sie zögerten aber nicht, sie gelegentlich in ihren Werken anzuwenden und wußten aufs beste die der Harfe eigentümlichen Effekte auszunutzen ‹es sei hier auf Beethovens Prometheus-Musik verwiesen›. Im Orchester dagegen versuchten sie aus dessen eigenen Mitteln harfenähnliche Wirkungen zu erzielen. So sind die begleitenden Vorschlagsarpeggien der Streicher im Adagio der IX. Sinfonie nichts anderes als Anwendungen einer imaginären Orchesterharfe und sollten dementsprechend ausgeführt werden.

Bei der Harfe lege man besonderes Gewicht darauf, daß durch die Art des Spiels innerhalb ihres ganzen Tonumfanges jeder Ton dieselbe Klangkraft und das gleiche Volumen erhalte. Es darf keine matt klingenden Lagen der Harfe geben.

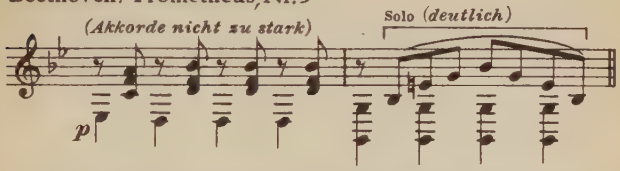
Ein ruhiges Glissando muß in der Mitte ebenso rauschen wie in der Tiefe und in der Höhe dieselbe Weichheit haben wie im Anfang. Dasselbe gilt von Tonleiter- und

Akkordpassagen. Man halte ganz allgemein darauf, daß Passagen nicht überspielt werden.

Abwechselndes Spiel von Akkordgriffen und solistischen Einzelnoten sollte nicht von Unterschieden der Dynamik begleitet sein:

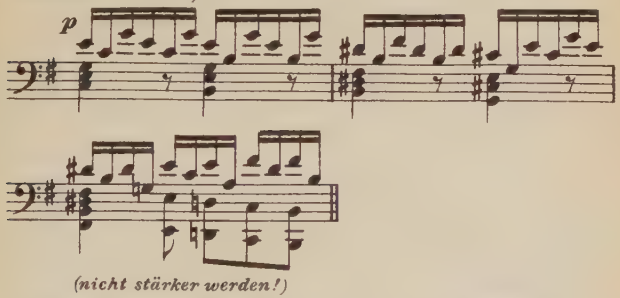
Beethoven: Prometheus, Nr. 5

339

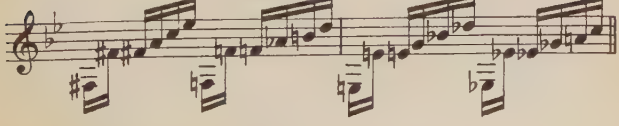
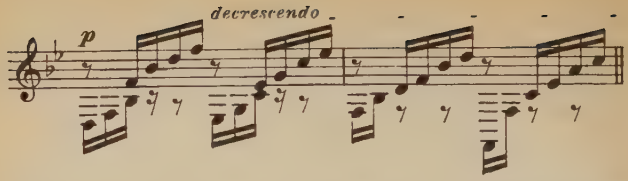


Technische Schwierigkeiten müssen unbemerkt bleiben; sie dürfen nicht als holprig-gröberes Spiel in Erscheinung treten:

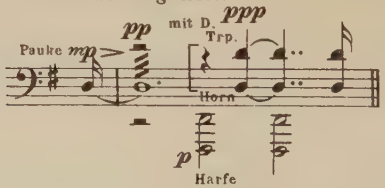
Busoni: Turandot, Nr. 5

340

Eine ausgezeichnete Studie geben die folgenden zwei Stellen aus Beethovens Prometheus-Musik; man benutze sie, um ein in jeder Note ausgeglichenes, gleichmäßiges An- bzw. Abschwellen zu erzielen:

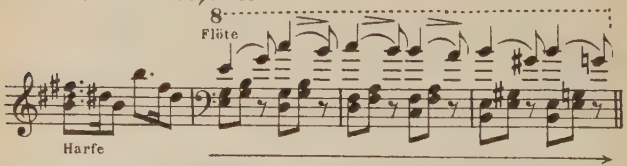
Beethoven: Prometheus, Nr. 5

341 a

341 b

Einzelne tiefe Noten, die solistisch oder gliedernd hervortreten sollen, spiele man volltönend mit natürlich glockenhaftem Klang:

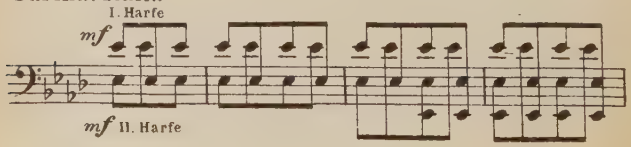
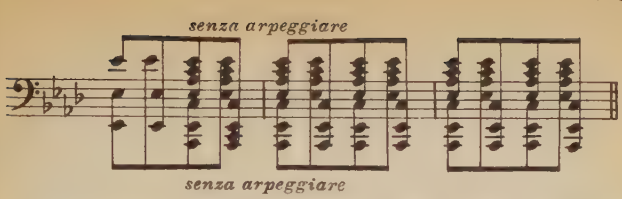
Kaminski: Magnificat

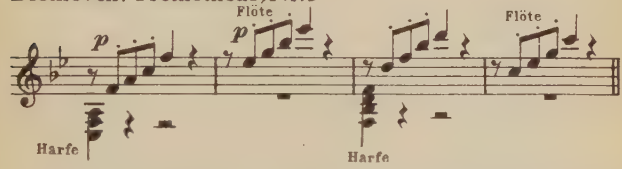
342

Dagegen müssen abwärtssinkende Begleitungswerte vorsichtig, gewissermaßen leichter und leiser, gespielt werden:

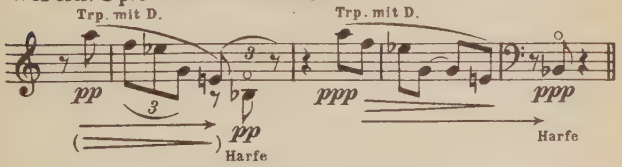
Busoni: Turandot, Nr. 5

343

Das folgende Beispiel muß sehr präzis ausgeführt und sorgfältig hörend abgewogen werden, damit sich das gewollte, gitarrenmäßige Gleichmaß der Akkorde einstellt:

Casella: Italia

344

Im gruppenhaften Nacheinander von Harfe und Flöte muß der nicht pedalisierende, konstantere Flötenton die Norm der Ausführung abgeben:

Beethoven: Prometheus, Nr. 5

Sehr schwierig ist die Klangstärke der folgenden Stelle abzupassen, bei der die Harfe beide Male ‹das zweite Mal als Echo zu sich selbst› den abschließenden, in die Tiefe gleitenden letzten Ton des Trompetenmotivs einfangen soll:

Webern: Op. 6 ‹Orchesterstücke›

Stimmbezeichnungen durch den Dirigenten.

Wir haben mit besonderer Ausführlichkeit bei Bläsern und Schlagzeug verweilt, jenen beiden Orchestergruppen, die bisher gewöhnlich sich selbst überlassen waren.

Entweder kommen die Dirigenten nicht vom Orchester her, oder sie sind darin als Streicher tätig gewesen. Deshalb erstreckt sich die eingehendere Überwachung des Orchesters

durch die Dirigenten gewöhnlich nur auf den Streicherkörper, für den mehr und mehr Ausführungsarten vorgeschrieben werden. Gerade die Bläser aber könnten für ihre — nicht gruppenweise unisono, sondern solistisch ausgeführten — verantwortlicheren Leistungen die Hilfe der Dirigenten gebrauchen.

Bezeichnet man überhaupt Orchesterstimmen, so müssen alle Stimmen bezeichnet werden; so sind Ausführungsangaben für das Holz, die Blechbläser und das Schlagzeug ebenso wichtig wie für die Streichergruppe. Das setzt genaueste Kenntnis des ganzen Orchesters für den Dirigenten voraus und aller Probleme, die sich technisch für die Spieler bei der musikalischen Darstellung der Musikwerke ergeben.

Bezeichnungen dürfen nun nichts anderes beabsichtigen, als die aus der Partitur deutlich erkennbaren Idealvorstellungen des Komponisten von seinem Werk durch rein technische, berechenbare Ausführungsangaben jedem Spieler notwendig erkenntlich und darstellbar zu machen. Sie sollen also nicht „Auffassungen" widerspiegeln, nicht dazu dienen, die persönliche Meinung des Dirigenten von Werken zu unterstreichen. Sondern sie haben nur Berechtigung, wo sie dazu beitragen, daß im höchsten Maße erfüllt wird, was wir auf Seite 21 unter „Deutlichkeit" als Ideal einer musikalischen Aufführung gekennzeichnet haben.

Ein Künstler, der in vorbildlicher Weise Ausführungsangaben gebraucht, ist der Dirigent des amsterdamer Konzertgebouw-Orkest, Willem Mengelberg. Ich habe vereinzelte Streicher- und Chorstimmen gesehen, die seinen Aufführungen für die frankfurter Museumsgesellschaft zugrunde gelegen haben. Diese erfüllen in jeder Beziehung, wozu Stimmbezeichnungen durch den Dirigenten dienen sollen. Solche Angaben führen auch nicht zur Unterbindung der künstlerischen Persönlichkeit der Spieler, sondern zeigen ihnen den Weg, auf dem die technisch richtigste der mehreren möglichen Lösungen eines jeden musikalischen Falles ausgeführt werden kann.

Dirigent und Werk.

A. Die Technik des Dirigierens.

Die primitivste Art, Musik zu „dirigieren", besteht im lauten Kundgeben der Takteinteilung. Dies kann durch hörbares Zählen oder Markieren der Taktteile erfolgen und dient dazu, das einheitliche Zusammenspiel der Ausführenden zu sichern. — Mit der Entwicklung der Kunst des Dirigierens tritt die optische Darstellung des metrischen Ablaufs der Musik an Stelle der akustisch wahrnehmbaren, und was einstmals das Ziel des Dirigierens war, der Zusammenhalt des Orchesters zu exaktem Miteinanderspiel, ist zur selbstverständlichen Voraussetzung der Dirigierkunst geworden.

Wir unterscheiden drei Momente des Dirigierens: 1. die Darstellung des metrischen Ablaufs der Musik, 2. die Aufzeichnung ihrer expressiv gestaltenden Kräfte, 3. die eigentliche Führung des Orchesters (zugleich das Vermeiden fehlerhaften Spielens der Musiker und die Ausgleichung von Schwankungen und Ungenauigkeiten).

Die Darstellung des metrischen Ablaufs der Musik bildet die Grundlage des Dirigierens; die sie ausführenden Gesten müssen aber gleichzeitig die Aufzeichnung der expressiv gestaltenden Kräfte der Musik und die Führung des Orchesters bewirken. Das Dirigieren vereint so eine Vielheit künstlerischer Äußerungen. Seine Besonderheit besteht darin, daß zwei entgegengesetzte Pole des geistigen Vermögens in ihm konzentriert sind: die aus der Kraft der inneren Anschauung

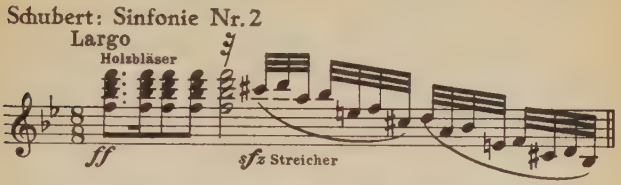
gewonnene reine Vorstellung vom Werke und die kritisch vergleichende Überwachung und Gestaltung des dieser entsprechen sollenden Spiels.

Die Grundtypen des gestischen Dirigierens.

Entsprechend den Elementargegensätzen des Legato und des Staccato ‹des auf ein Maximum ausgedehnten bzw. auf ein Minimum verkürzten Tones› bewegt sich das Dirigieren zwischen den Extremen der langsam durch den Raum streichenden und der schnell den Raum durchfliehenden Bewegung. Der gedehnte Ton ist der gesanglich zu gliedernde, der verkürzte der rhythmisch einzuordnende; dem gedehnten Ton entspricht die streichende, Melodie darstellende Bewegung, dem verkürzten Ton die rhythmische Gruppen umreißende, den Raum durchfliehende Geste.

Wir unterscheiden also: rhythmisch kurze Dirigierbewegung und gesanglich streichende Geste. Die rhythmische Dirigierbewegung markiert scharf den Beginn der jeweiligen Zeiteinheit und flieht unmittelbar zum Ausgangsort der nächsten Dirigierbewegung hin, dort den Ablauf der Zeiteinheit abzuwarten; die gesangliche Geste erfüllt dagegen gleichmäßig ruhig den ganzen Raum zwischen dem Beginn der ersten Zeiteinheit und dem Ausgangsort der nächsten:

Der Anfang der II. Sinfonie von Schubert zeigt die Verbindung beider polarer Typen des gestischen Dirigierens: also die Darstellung des B-dur-Akkords in rhythmischer Gliederung, und, während des anschließenden ruhigen Er-

klingens des Akkords in der zweiten Takthälfte, seine melodisch gesangliche Auflösung:

Die metrische Darstellung der Achtel dieses Taktes wird in der ersten Hälfte rhythmisch kurz erfolgen und für die zweite Hälfte in breit streichende Gesangsbewegungen übergehen:

Wir haben absichtlich dieses Beispiel gewählt, weil es gleich zu Anfang der theoretischen Erörterungen zeigt, wie das expressiv Darstellende der Dirigierbewegungen überall zu der metrischen Zeichnung hinzutritt. Hierbei sei darauf hingewiesen, daß jene Gegenüberstellung der den Akkord rhythmisierenden Bläser und der ihn gesanglich auflösenden Streicher andeutet, welche elementare Gegensätzlichkeit den Gruppen des Orchesters überhaupt zugrunde liegt.

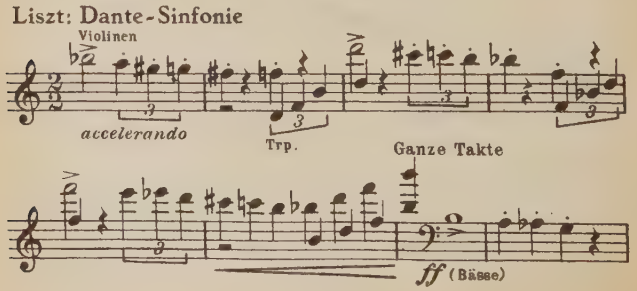
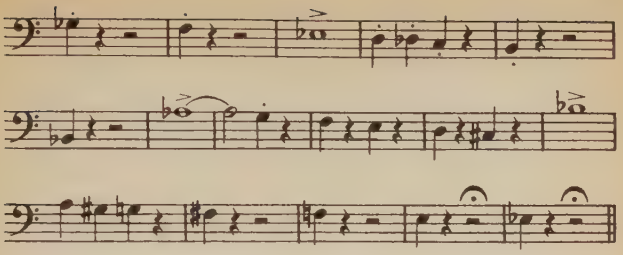
Ganzer, halber, Dreiviertel- und Vierviertel-Takt.

Die einfachste, allen Taktdarstellungen zugrunde liegende Figur zeichnet der mit nur einer Bewegung geschlagene Ganztakt, den wir als charakteristisch für die Beethovenschen Scherzi kennen. Seine Darstellung geschieht so, daß die Bewegung nach scharfer, geradliniger Abwärtsführung ohne Aufenthalt sofort zum Schlagausgang zurückschleudert

und dort den Beginn des nächsten, genau so erfolgenden Ganztaktschlages abwartet:

Der Allabreve-Takt teilt die Bewegung des Ganztaktschlages auf: nach dem Herunterschlag verharrt die Bewegung auf dem Tiefpunkt, statt sofort nach oben zurückzukehren; erst mit der zweiten Zeiteinheit beginnt die Aufwärtsbewegung zurück in den Ausgangspunkt des ersten Allabreve-Schlages:

Der Allabreve-Takt darf auf dem Tiefpunkt nicht seitwärts ausweichen, sondern muß sich auf die Gerade der Ganztaktschläge beschränken. Jede seitliche Ausweichung würde ein Mißverstehen möglich machen, da Seitwärtsbewegungen die zweiten Schläge der Drei- und Vierviertel-Takte charakterisieren.

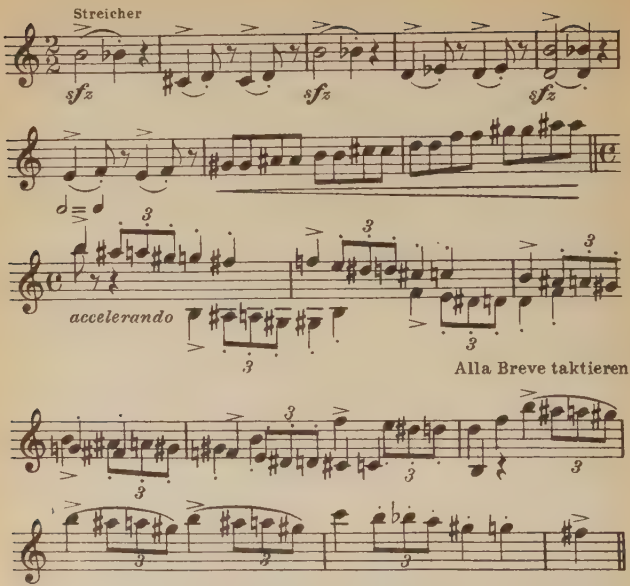
Das folgende Beispiel zeigt den Übergang von halben zu ganzen Takten. Die Unterscheidung beider Schlagarten ist genau durchzuführen, um Unsicherheiten der Ausführung bei den Bässen und den Celli zu vermeiden:



Der Dreiviertel-Takt muß im Ausklang der ersten Schlagbewegung ebenso seine Tendenz zu rechtsseitlicher Weiterbewegung andeuten wie der Vierviertel-Takt die zu links gerichteter Fortsetzung:

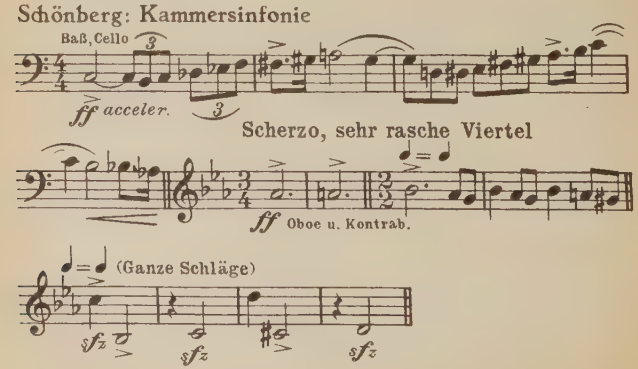
Die Schlagarten des ganzen, halben, Dreiviertel- und Vierviertel-Taktes sollen mit der ersten Bewegung erkennbar sein; man kann nicht genug Gewicht darauf legen, daß der Schüler die ihm genehme, eindeutige Ausführung dieser metrischen Gliederungen durch fleißiges Üben herausbildet. Das Ziel, dem wir zustreben, bleibt jener Fall des Musizierens ohne Verständigungsprobe und ohne vorherige Kenntnisnahme von Dirigent und Musiker, bei dem allein die Reinheit und klare Verständlichkeit der metrischen Zeichnung eine künstlerische Darstellung der Musik möglich macht!

Den Übergang von zwei Halben zu vier Vierteln (und umgekehrt) zeigen Stellen der Dante-Sinfonie von Liszt; diese müssen schlagtechnisch so eindeutig ausgeführt werden, daß selbst im Falle des Fehlens der Takt-Vorzeichnung ($^4/_4$ bzw. $^2/_2$) ein Mißverstehen für die spielenden Musiker unmöglich wird:

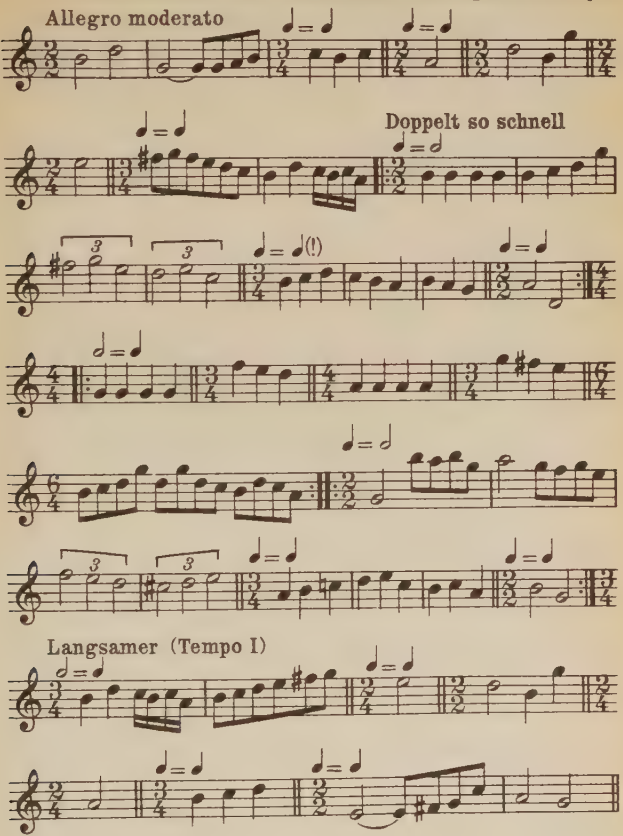
Liszt: Dante-Sinfonie



Vier Viertel, drei Viertel, zwei Halbe und Ganze ⟨gleich $^3/_4$⟩ schließen sich übergangslos in Schönbergs Kammersinfonie aneinander:

Schönberg: Kammersinfonie

Zur Übung einer eindeutigen Darstellung der bisher behandelten Taktarten benutze der Schüler schließlich folgendes Beispiel:

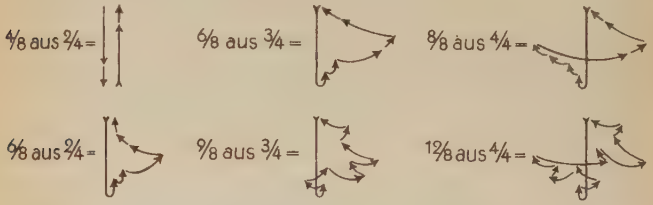
351



Vierachtel-, Sechsachtel-, Achtachtel-, Neunachtel- und Zwölfachtel-Takt.

Bei den Unterteilungen des geraden und des ungeraden Taktes (Vierachtel aus Zweiviertel, Sechsachtel aus Drei-

viertel, Achtachtel aus Vierviertel, Sechsachtel in Triolenbildung aus Zweiviertel, Neunachtel aus Dreiviertel und Zwölfachtel aus Vierviertel) achte man darauf, daß die aufzuteilenden größeren Zeiteinheiten deutlich erkennbar bleiben. Es empfiehlt sich, nicht nur deren Grundbewegungen leicht hervorzuheben, sondern auch jeden letzten Unterteilungswert auftaktmäßig anzudeuten:



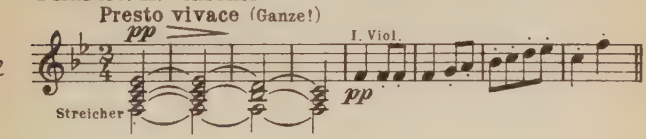
Für alle unterteilenden Taktarten ist zu beachten, daß die „und"-Werte (also 1 „und", 2 „und" usw.) als Ausklänge der größeren Grundbewegungen aufgefaßt werden und daß demzufolge neue Anstoßbewegungen immer erst nach ihnen (nie mit ihnen), d. h. erst wieder auf den Grundbewegungen beginnen dürfen!

Der Auftakt.

Der Auftakt ist das wichtigste metrische Element der Musik: seine richtige Angabe stellt das Zeitmaß eindeutig fest! Er kann in zwei Gestalten in Erscheinung treten: einmal zur Kenntlichmachung des Metronomwertes einer Komposition und zweitens als phrasenbeginnendes, melodiegliederndes Hilfsmittel des Dirigierens. In der ersten Form ist seine Deutlichkeit von entscheidender Bedeutung für den Anfang von Musiksätzen und für den Wiederbeginn nach Unterbrechungen (in den Proben); in seiner Anwendung als expressiv darstellendes Hilfsmittel des Dirigierens ist er unentbehrlich für die ganze weitere Technik des Dirigierens.

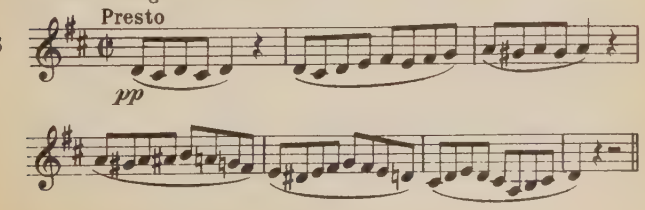
Der klar gegebene Auftakt vermittelt dem Orchester das Tempo eindeutig, so daß, bei gleichmäßig fortschreitendem Metrum, nach dem ersten Niederschlag die Zeichengebung aussetzen könnte! Hieraus erhellt die besondere Bedeutung des Studiums der Auftaktbewegungen für den Dirigierschüler. Immer wieder halte man ihn dazu an, den Auftakt als Temporegelung des gegebenen Anfanges zu betrachten, ja, ebenso wie das Tempo auch die Dynamik, den Einsatzcharakter und die Spielart des Beginnes an ihm darzustellen.

Der Auftakt soll den ihm folgenden metrischen Einheiten entsprechen und diese erkennbar machen. Man führe ihn deshalb aus: vor einem ganztaktigen Presto als Ganztaktschlag:

Schubert: II. Sinfonie

352

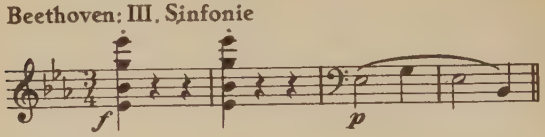
⟨hier ist zu bemerken, daß solche ganztaktige Auftakte, die Stücken vorangehen, welche auf dem Taktanfang beginnen, mit der Tendenz einer betonten Aufwärtsbewegung erfolgen müssen, während ganztaktige Auftakte bei Anfängen, die mit Pausen beginnen, als ganztaktige Schläge mit entgegengesetzter Tendenz zu erfolgen haben;⟩

vor einem Allabreve-Allegro in Form eines zweiten Halbtaktschlages:

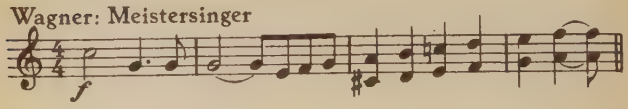
Mozart: Figaros Hochzeit

353

vor Beginn von im $^3/_4$ oder $^4/_4$ Takt stehenden Musikstücken in Art des dritten bzw. vierten Viertelschlages dieser Taktarten:

354

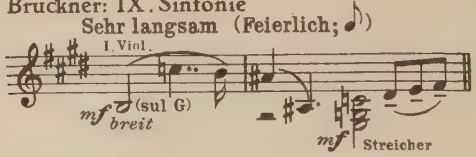


355



vor einem $^8/_8$ Adagio dem letzten Takt-Achtel gemäß:

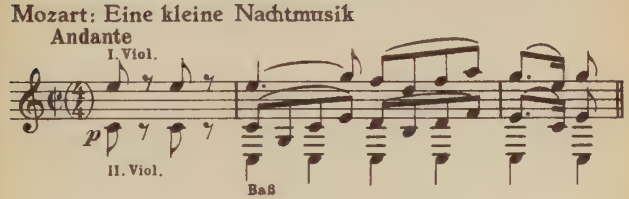
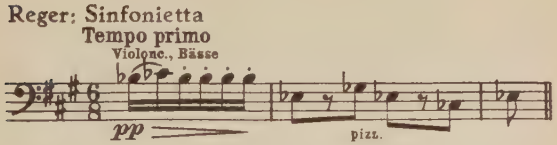
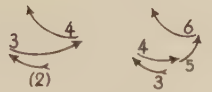
356



Die verschiedenen Auftaktbewegungen müssen den Bewegungslängen und -richtungen entsprechen, welche die von ihnen vertretenen Zeitwerte innerhalb des Stückes einnehmen. Der Viervierteil-Auftakt wird also von seitwärts und höher beginnen als der auf der Geraden des Ganztaktes liegende Allabreve-Auftakt; und der Achtachtel-Auftakt wiederum höher und dem Orte des folgenden Herunterschlags angenäherter als der von ihm unterteilte Viervierteil-Auftakt.

Entscheidend ist die Willenskonzentration des Auftaktes. Beginnend muß er gewissermaßen aussagen: jetzt alles anfangen; in diesem Tempo; mit solchem Legato oder in solchem Staccato; mit dieser mir entsprechenden Kraft des *f* oder Zartheit des *p* — alles das muß an ihm offenbar

werden, durch die Art der Ausführung für das Orchester eindeutig sichtbar sein.

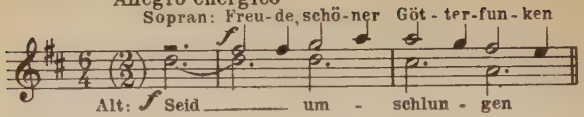
Die bisher erörterten Auftaktbewegungen beziehen sich auf Fälle, die mit dem ersten, guten Taktteil beginnen. Anfänge auf dem entsprechenden zweiten guten Taktteil — dem dritten Viertel des $^4/_4$, dem vierten Achtel des $^6/_8$ Taktes usw. — benötigen die Anwendung des gleichen Prinzips: ihnen geht auftaktmäßig das zweite Viertel bzw. dritte Achtel voran:



Bei Werken, die auf leichten, unbetonten Taktteilen beginnen, müssen die naturgemäß schwereren, am Ort der guten Taktteile erfolgenden Auftaktschläge leicht abgeschwächt werden ‹die Auftakte vor der zweiten Hälfte des allabreveartig geschlagenen Taktes, vor dem zweiten und vierten Viertel des $^4/_4$-, dem zweiten Viertel des $^3/_4$-Taktes und dem vierten Achtel des $^6/_8$-Taktes usw.›:

359

Beethoven: IX. Sinfonie

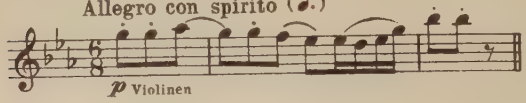
Allegro energico



360

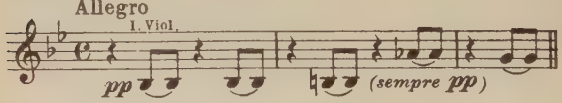
Haydn: Es-dur-Sinfonie

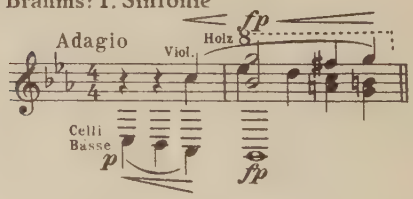
Allegro con spirito (♩.)



361

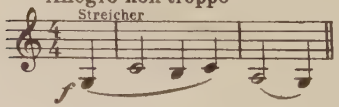
Beethoven: Große Fuge

Allegro

362

Brahms: I. Sinfonie

363

Brahms: I. Sinfonie

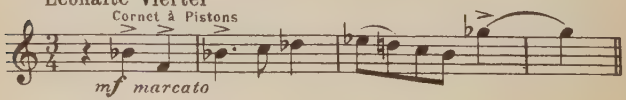
Allegro non troppo



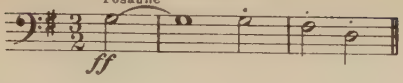
364

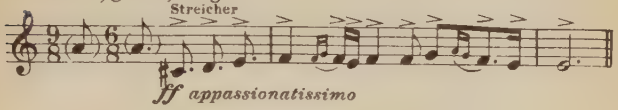
Hindemith: Violinkonzert

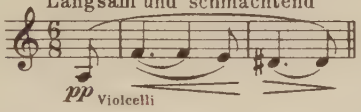
Lebhafte Viertel



Beethoven: IX. Sinfonie
Andante maestoso (𝅗𝅥)
Posaune

365

Casella: Italia
Lento, grave, tragico
Streicher

366

Wagner: Tristan-Vorspiel
Langsam und schmachtend

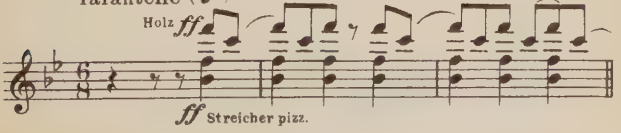
367

Wir kommen nunmehr zu Auftaktangaben für solche Musikanfänge, die weder mit dem guten noch dem schlechten Taktteil zusammenfallen. Diese können in unterschiedlichster Weise vorkommen:

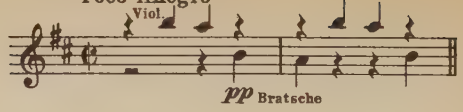
1. Nach dem Beginn eines voll ausgeschriebenen Taktes:

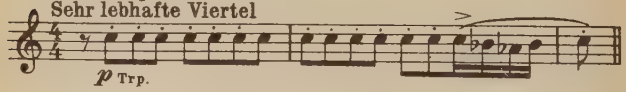
Mendelssohn: Ruy Blas
Allegro molto
Violinen

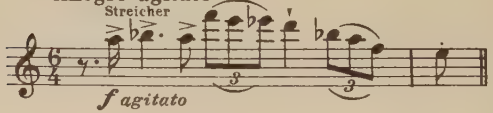
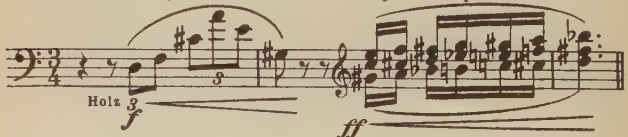
58

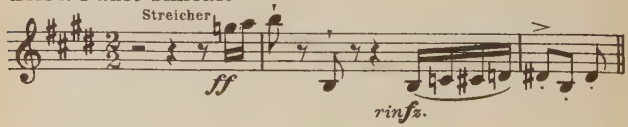
Strawinski: Pulcinella
Tarantelle (𝅗𝅥.)
Holz ff

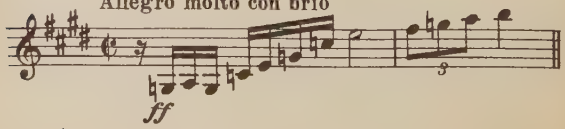
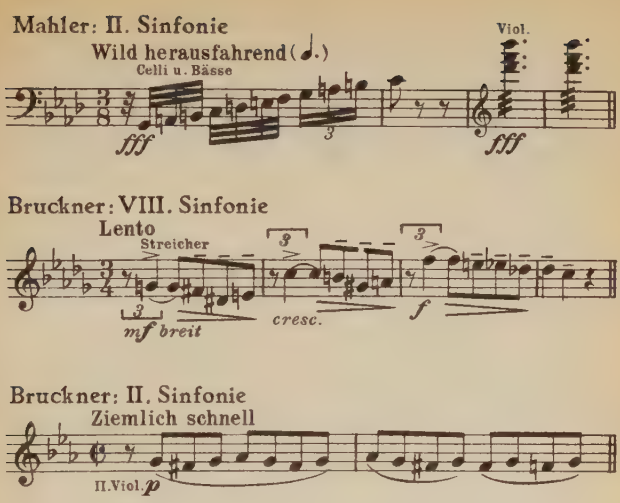
369 

370 Beethoven: IX. Sinfonie
Poco Allegro
Viol.


371 Hindemith: Klavierkonzert
Kleines Potpourri
Sehr lebhafte Viertel


372 Reger: Sinfonischer Prolog
Allegro agitato
Streicher

373 Schönberg: Op. 16, Nr. 4
Sehr rasch (♩)
Trp. mit Dämpfer


374 Liszt: Faust-Sinfonie
Streicher


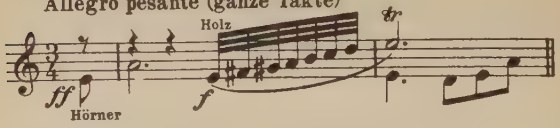
375 Strauß: Don Juan
Allegro molto con brio


Allgemein gilt hierfür als Regel: ausgeschriebene ganze Takte, die mit einer Pause beginnen, werden ohne vorangehende Auftaktgeste dirigiert, d. h. der erste Taktteil wird zur ersten Dirigierbewegung. Eine Ausnahme davon machen Fälle, wie die in Beispiel 375, 376, 377, 378 gezeigten, für die charakteristisch ist, daß ihre einzelnen Notenwerte vorwiegend den pausierenden ersten Taktwert belasten. Um eine präzise Ausführung der Beispiele 375 bis 378 zu sichern, mache man eine genaue Auftaktgeste mit der linken Hand zur Höhe der zum Niederschlag bereiten rechten Hand hin. Diese beginnt darnach erst das „eins" des ersten ausgeschriebenen Taktes zu dirigieren und nimmt so gewissermaßen den zu ihr strebenden Vorbereitungsauftakt der linken Hand ab.

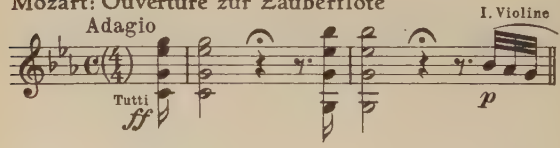
2. Musikanfänge vor dem Beginn des ersten ganzen Taktes. In dieser Form finden wir Musikanfänge bestehend

a) aus nur einem kleinsten metrischen Teilwert:

379

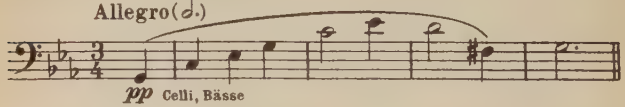
Gustav Mahler: Das Lied von der Erde
Allegro pesante (ganze Takte)

380

Mozart: Ouverture zur Zauberflöte
Adagio



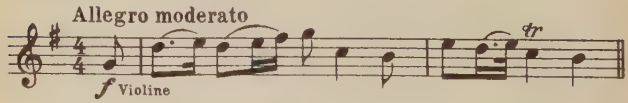
381

Beethoven: V. Sinfonie
Allegro (𝅗𝅥.)

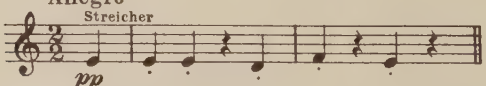


382

Strawinski: Pulcinella
Allegro moderato

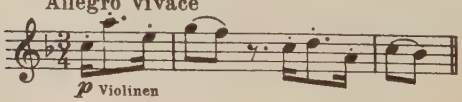


383

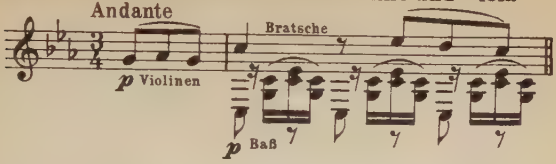
Mendelssohn: Ruy Blas
Allegro

die gleiche Anfangsart (nur um ein Viertel zurück verschoben vor den Taktbeginn) zeigen:

384

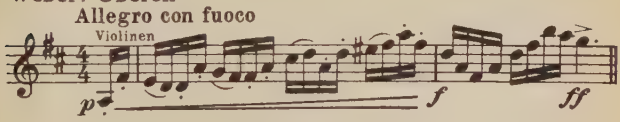
Beethoven: Prometheus
Allegro vivace



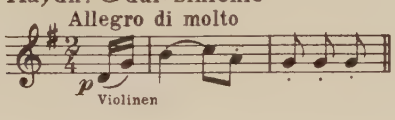
Mozart: Concertante Sinfonie für Violine und Viola

385

b) aus zwei kleinsten metrischen Teilwerten:

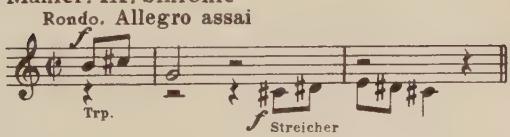
Weber: Oberon

386

Haydn: G-dur-Sinfonie

387

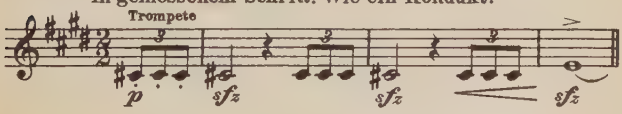


Mahler: IX. Sinfonie

388

c) aus drei kleinsten metrischen Teilwerten:

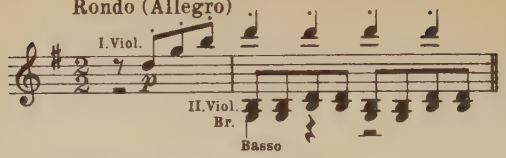
Gustav Mahler: V. Sinfonie

389

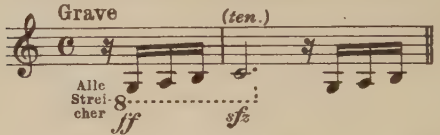


Mozart: Eine kleine Nachtmusik

Rondo (Allegro)

390

Gluck: Ouverture zu Iphigenie in Aulis

391



Für alle diese Fälle gilt das, was bei 1. gesagt wurde ⟨anläßlich der Musikanfänge nach dem Beginn eines voll ausgeschriebenen Taktes⟩; nur, daß die Stelle des Volltaktbeginns hier vertreten wird durch die Eintritte gestisch vorzuzeichnender Taktunterteile. Sie werden ebenfalls ohne vorbereitende Auftaktbewegung angegeben. Auch hier können die einzelnen Noten eines Teilwertes ⟨Beispiele 390 und 391⟩ den pausierenden Anfang so belasten, daß eine Hilfsauftaktbewegung notwendig wird; diese ist entsprechend den obigen Angaben mit der linken Hand auszuführen.

Ganz allgemein ist zu sagen: der Hilfsauftakt der linken Hand ist anzuwenden, wenn der nicht mit dem Eintritt eines Taktteils zusammenfallende Musikanfang aus mehr Tönen besteht, als die Hälfte des Taktteils umfaßt. So sind für Beispiel 391 vier Viertel vorgezeichnet, und das „Grave" beginnt mit drei Sechzehnteln; steht Beispiel 390 in $^2/_2$ und fängt mit drei Achteln an! In den Beispielen 379 und 380 aber folgt umgekehrt einem überwiegenden Pausenabschnitt nur ein Notenwert innerhalb der ersten Dirigiereinheit. Um diesen Einsatz präzis zu gestalten empfiehlt es sich, den Taktteil selbst auftaktmäßig mit der rechten Hand zu schlagen

und ‹deren Hinunterschlag begegnend› mit der linken nach oben das Melodiegebilde zu markieren.

Die Fermate und der Abschluß.

Der Auftakt fixiert das Tempo; seine Technik wird angewandt, wo ein neues Zeitmaß beginnt. Zunächst behandeln wir den Gebrauch des Auftaktes nach den Ruhepunkten der Fermate. Selbst wenn das Tempo nach einer Fermate dasselbe bleibt wie vorher, muß der Wiederbeginn der Bewegung dem Orchester von neuem mitgeteilt werden.

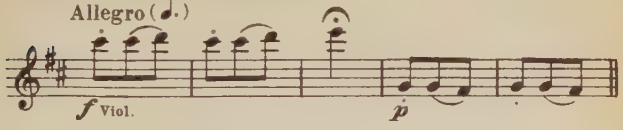
Wir unterscheiden: Auftakte nach Fermaten über Tönen und Auftakte nach Fermaten über Pausen.

Die Fermate über Tönen kann stehen:

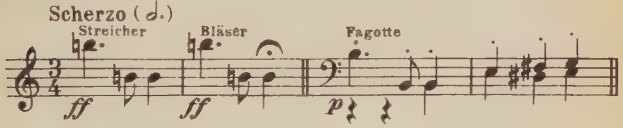
a) unmittelbar vor Beginn eines neuen Taktes:

Mozart: Haffner-Serenade

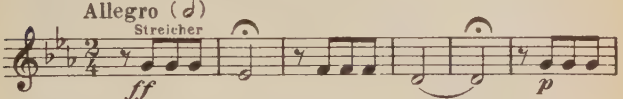
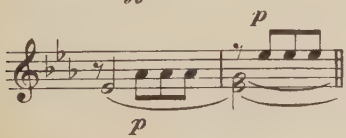
Allegro (𝅗𝅥.)

392

Beethoven: IX. Sinfonie

Scherzo (𝅗𝅥.)

393

Beethoven: V. Sinfonie

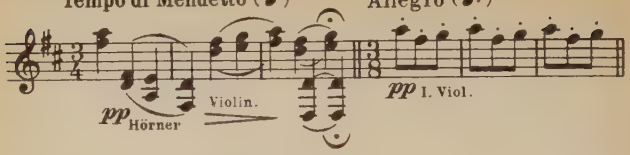
Allegro (𝅗𝅥)

394



Beethoven: Wellingtons Sieg

Tempo di Menuetto (♩) Allegro (♩.)

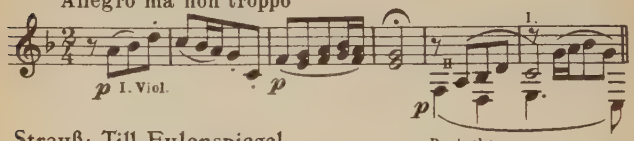
395



Beethoven: VI. Sinfonie

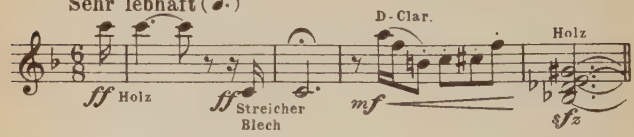
Allegro ma non troppo

396

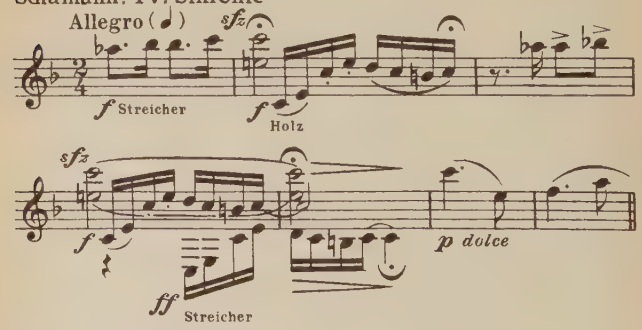


Strauß: Till Eulenspiegel

Sehr lebhaft (♩.)

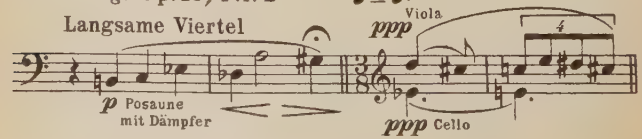
397

Schumann: IV. Sinfonie

Allegro (♩) sfz

398

Schönberg: Op. 16, Nr. 2

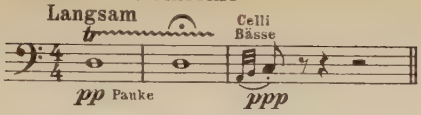
Langsame Viertel ♩ = ♩.

399

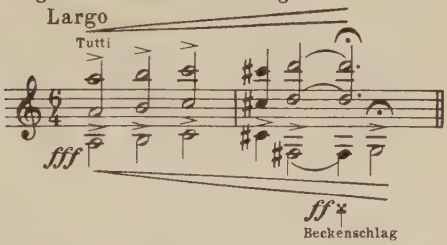


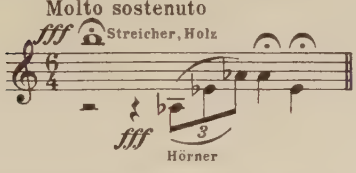
400

Mahler: III. Sinfonie

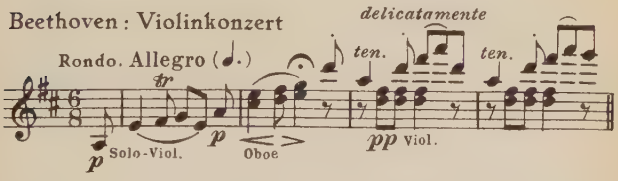


401

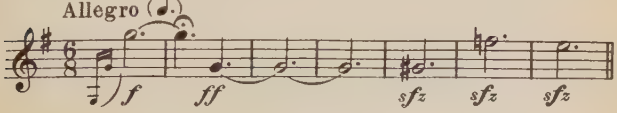
Reger: Sinfonischer Prolog

402

Reger: Sinfonischer Prolog

b) zu Beginn und innerhalb eines Taktes:

403

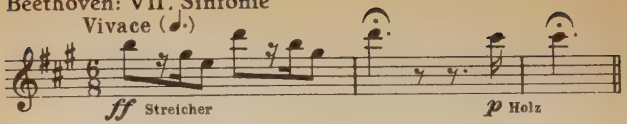
Beethoven: Violinkonzert

404

Beethoven: Große Fuge



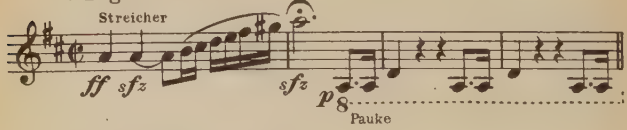
Beethoven: VII. Sinfonie
Vivace (♩.)

405

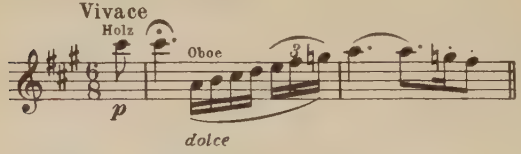


Beethoven: Prometheus
Allegro con brio (𝅗𝅥)

406



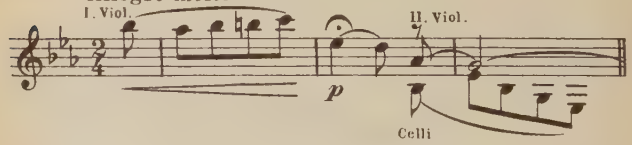
Beethoven: VII. Sinfonie
Vivace

407

Beethoven: IV. Sinfonie
Allegro

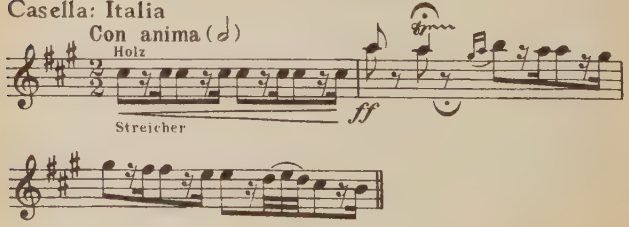
408

Beethoven: III. Sinfonie
Allegro molto

409

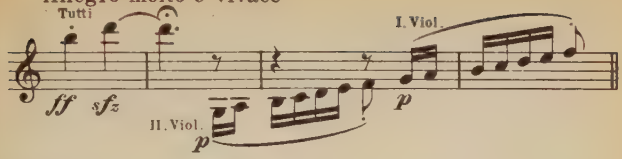


Casella: Italia
Con anima (𝅗𝅥)

410

Beethoven: I. Sinfonie

Allegro molto e vivace

411



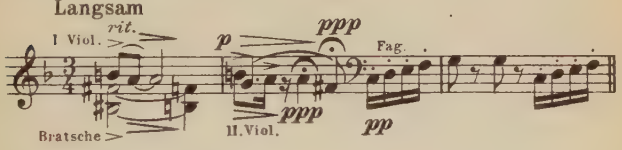
Schumann: IV. Sinfonie

Allegro (♩)

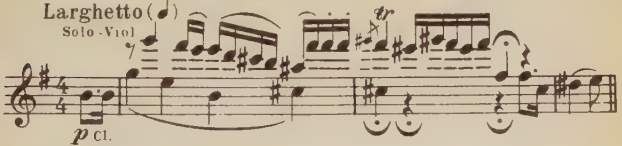
412

Mahler: IX. Sinfonie

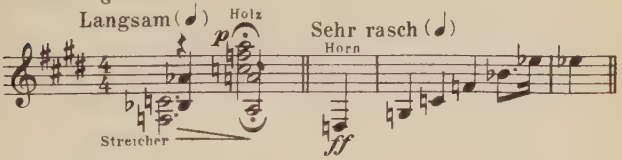
Langsam

413

Beethoven: Violinkonzert

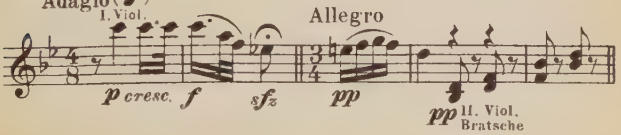
Larghetto (♩)

414

Schönberg: Kammersinfonie

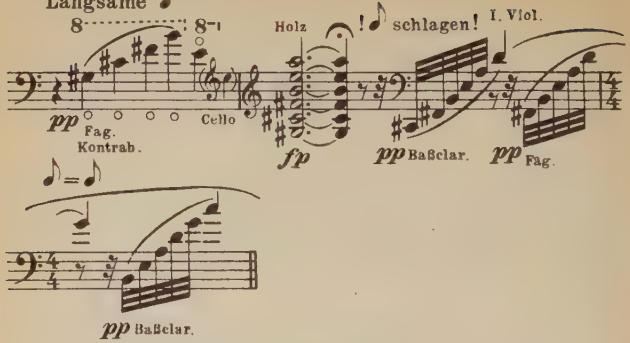
Langsam (♩)

415

Beethoven: Prometheus

Adagio (♩)

416

Schönberg: Kammersinfonie

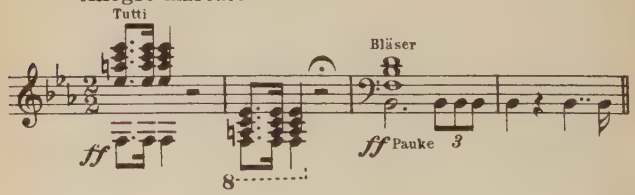
Langsame

417

Die Fermate über Pausen finden wir:

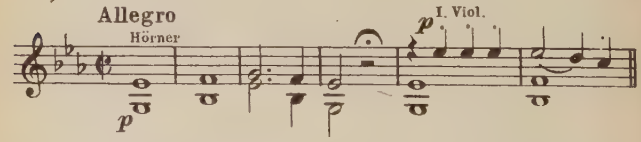
a) am Ende eines Taktes:

Weber: Euryanthe

Allegro marcato

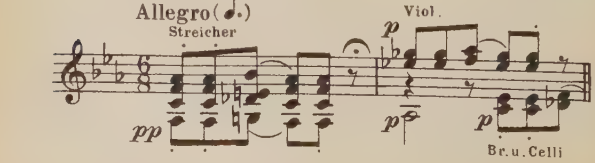
418

Haydn: Es-dur-Sinfonie

Allegro

419

Haydn: Es-dur-Sinfonie

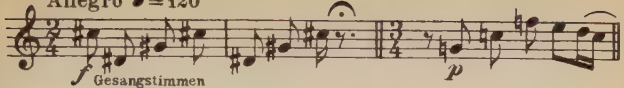
Allegro (♩.)

420



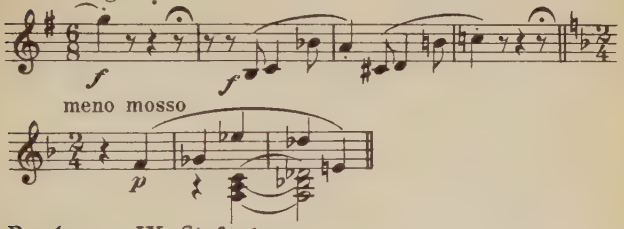
Strawinski: Les Noces

Allegro ♩=120

421

Beethoven: Große Fuge

Allegro (𝅗𝅥.)

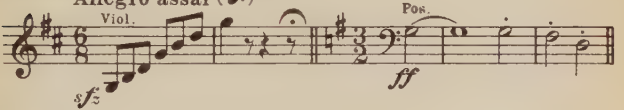
422



Beethoven: IX. Sinfonie

Allegro assai (𝅗𝅥.)

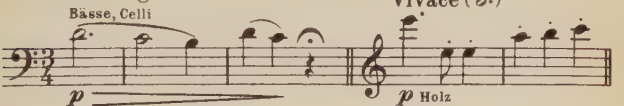
423



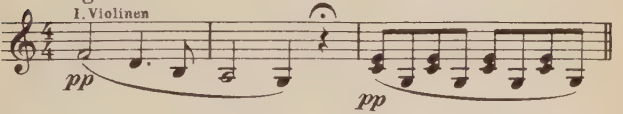
Beethoven: IX. Sinfonie

Poco Adagio

Vivace (𝅗𝅥.)

424

Weber: Freischütz

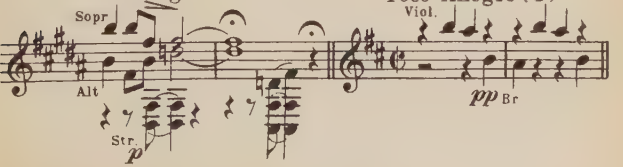
Adagio

425

Beethoven: IX. Sinfonie

Poco Adagio

Poco Allegro (𝅗𝅥)

426

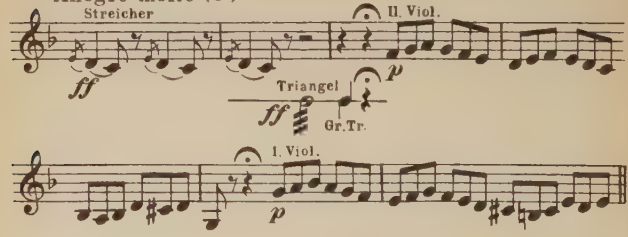


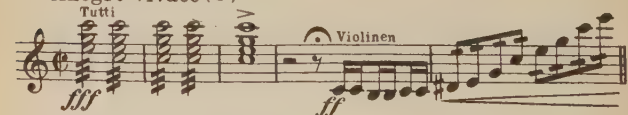
Wagner: Tristan-Vorspiel
Langsam und schmachtend (♩)

427

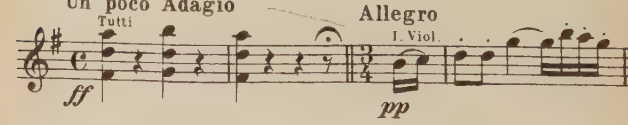
b) inmitten oder am Anfang eines Taktes:

Cherubini: Ali Baba
Allegro molto (𝅗𝅥)

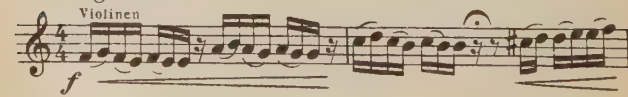
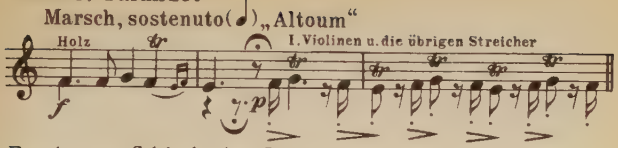
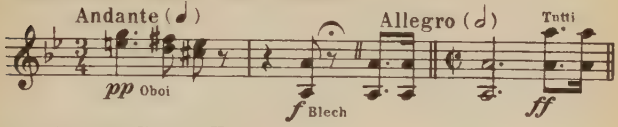
428

Weber: Freischütz
Allegro vivace (𝅗𝅥)

429

Beethoven: Prometheus
Un poco Adagio

430



Casella: Italia
Allegro feroce

431

Busoni: Turandot

Beethoven: Schlacht bei Vittoria

Beethoven: Große Fuge

Ehe wir auf die gestische Darstellung dieser Beispiele eingehen, müssen wir uns mit der in ihnen allen enthaltenen Bildung der Fermate auseinandersetzen.

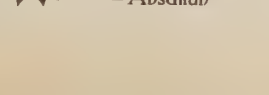
Die Fermate (das Dehnen eines Tones oder einer Pause über den metrischen Wert hinaus bis auf zunächst unbestimmte Dauer) kann in dreierlei Formen auftreten:

1. als krönendes Aushalten des Tones mit vollkommener Abschluß-Bewegung (oder abschlußartiger Pause);

2. als gliedernde Ausbreitung des Tones mit Halbabschluß-Geste (und das Folgende vorbereitender Pause);

3. als Dehnung mit auftaktartiger Abschlußbewegung (ohne Einschnitt und ohne Pause).

Der erste Fall verlangt jene beendigende Bewegung, die wir für den Abschluß von Tonstücken gebrauchen. Ihr Kennzeichen ist das endgültige Niederführen der Bewegung im Ausklang der Geste:



Der zweite Fall benötigt ebenfalls die Abschlußbewegung; führt sie aber — statt endgültig endend nach unten — seitwärts abwinkend in eine Wartestellung. Das Resultat sind einschnittartige Gliederungen nach den Fermaten ⟨anschließende neue, Pseudo-, Pausen- oder Bereitschafts-Fermaten⟩.

⟨Siehe die Beispiele 394 [2. Fermate], 397, 405, 416.⟩

Der dritte Fall endlich führt die Abschlußbewegung in die ihr entgegengesetzte Richtung, zur Höhe empor, statt zu ihrem Ende hinab. Hier bewirkt die abwinkende Geste gleichzeitig die neue Auftaktangabe:

⟨Die Anwendung dieser Bewegung wird durch die Fermaten der Beispiele 393, 395, 396, 399, 400 verlangt.⟩

Untersuchen wir die Beispiele 392—434, so können wir folgendes feststellen: überall wo durch Fermaten Töne oder Pausen gedehnt werden, nach deren Abschluß unmittelbar weitergegangen wird, muß die dritte Art des Fermatenabschlusses gebraucht werden. Das gilt für die Beispiele 392, 393, 394 ⟨1. Fermate⟩, 395, 396, 398, 399, 400, 409, 410, 412.

Der zum Auftakt werdende Fermatenabschluß ist als schnelle Bewegung bis zur Höhe des folgenden Schlages auszuführen, auf der dessen Eintritt abgewartet wird.

Soll aber nach Fermaten ein Einschnitt entstehen, so muß die zweite Art der Abschlußbewegungen angewendet werden. Das gilt für die Beispiele 397, 403, 404, 405, 408, 411, 415, 417, 420, 421, 422, 423, 426, 428, 431, 432, 434.

Wir müssen hier die Fälle aussondern, bei denen der auf die Fermate folgende Taktteil mit einer Pause beginnt ⟨der

deshalb ohne Auftakt anzugeben ist: Beispiele 394 [2. Fermate], 397, 405, 417, 421, 422, 426).

Der seitwärtige Abschlag der Fermate verharrt während des ihr folgenden Einschnittes auf der erreichten mittleren Höhe der Herunterschlagbewegung, von wo aus der — pausierend beginnende — nächste Taktteil entsprechend seiner normalen Schlagrichtung weitergeführt wird.

Beispiel 403 bringt nach der Fermate ein Auftakt-Achtel. Nachdem der Fermatenabschlag seitwärts zur halben Schlaghöhe beendet ist, wird nach dem Einschnitt von hier der metrische Wert der ganzen zweiten Takthälfte angegeben, als wenn diese (entsprechend den vorigen Fällen) mit zwei ergänzenden Achtelpausen beginnen würde.

In den folgenden Beispielen, die nach den Fermateneinschnitten pausenlos weitereilen, gehen vorbereitend kleine, auftaktartige Anstoßbewegungen den Fortsetzungen voran (Beispiele 404, 407, 408, 415, 420, 428). Auch hier dient die halbe Höhe des Ganztaktschlages als Warteort nach dem Abschluß der Fermate. Die kleine, halbwertige Anstoßbewegung setzt wie ein Nachklang der Energie des Abschlußschlages dessen Richtung fort, um deutlich daran die entgegengesetzte neue Schlagbewegung anzuschließen.

Drei der oben genannten Beispiele bedürfen einer gesonderten Betrachtung. In Nr. 409 und in Nr. 412 fallen die auftaktigen Abschlußbewegungen so mit dem zweiten Taktteil zusammen, daß beide sich miteinander identifizieren und der auftaktige Abschluß zur zweiten Takthälfte wird. Anders ist es in Beispiel 410; während hier die Fermatendauer von der noch erhobenen linken Hand ausgehalten wird, vollführt die rechte seitwärts schlagend die auftaktige Abschlußbewegung.

Fermaten müssen sofort erkennbar sein; sie verlangen deshalb daß der sie anzeigende Arm in der Höhe deutlich sichtbar ist. Das bedeutet, daß bei Fermaten der ersten Takt-

hälfte ⟨siehe die letztgenannten drei Beispiele⟩ die Rechte wohl den Hinunterschlag vollziehen, dann aber — in Beispiel 409 und 412 langsam kreisend, in Beispiel 410 in schnellem Schwunge — sofort zur mittleren Höhe der ganztaktigen Schlaggeraden zurückgeführt werden muß.

⟨Beethoven, Schumann⟩

Fermate ⟨Casella⟩

Zum Schlusse wollen wir die Beispiele 401 und 402 erörtern. Beide zeigen eine zu Beginn des Taktes auftretende Fermate und weitere, später hinzukommende Halte. Man fixiere die Dauer der Hauptfermate durch die emporgehaltene linke Hand, während die rechte ruhig die Werte bis zu den später eintretenden Halten ausschlägt.

In Fällen, bei denen die volle Abschlußbewegung anzuwenden ist ⟨vor Reprisen, zwischen zwei Abschnitten usw.⟩, wird der — über einer den Takt beendenden Pause stehende — Halt nicht angegeben und schon der letzte ihr vorangehende Ton von dem Fermaten-Abschlußschlag begleitet ⟨Beispiele 418, 419, 424, 425, 427, 430, 433⟩. Ob dieser „letzte Ton vor einer Fermate" den ersten, zweiten oder dritten Taktteil einnimmt ist gleich; immer muß seine normale Schlagbewegung abschließend nach unten zu Ende geführt werden:

⟨Abschluß auf „zwei" im $^3/_4$ Takt; s. B. 433⟩.

⟨Abschluß auf „drei" im $^4/_4$ Takt; s. B. 425⟩.

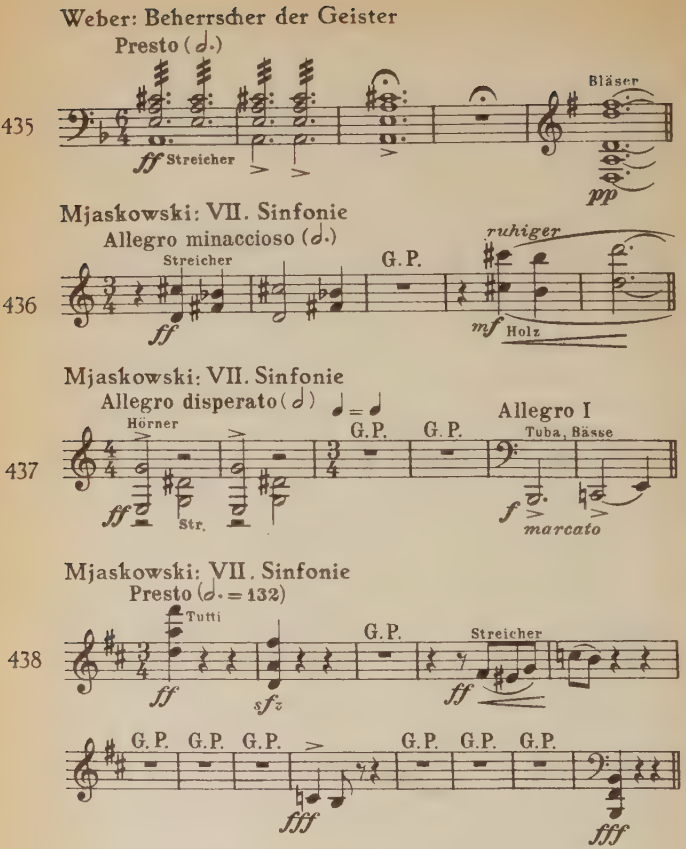
Eine gewisse Ausnahme hiervon macht das Beispiel 429. Die den *ff* Akkord beendende Abschlußbewegung wird hier als Herunterschlag ⟨gleich dem „eins" des Fermatentaktes⟩ ausgeführt. Von dem so erreichten Tiefpunkt beginnt, nach

dem Fermatenablauf, der mit einer Pause anfangende zweite Taktteil unmittelbar, ohne vorbereitende Bewegung. Ähnliches gilt für das Beispiel 434, dessen Abschlußschlag auf „zwei" zu erfolgen hat.

Ein Fall ist noch zu betrachten. In Beispiel 432 steht die Fermate in den Bläserstimmen über dem vierten Achtel, während sie bei den Streichern schon auf dem dritten Achtel eintritt ⟨richtig geschrieben sollte sie das siebente Sechzehntel krönen⟩. Hier müssen zunächst die Bläser ausdirigiert, d. h. beide erste Viertel angegeben werden; das zweite Viertel wird ⟨entsprechend den vorangegangenen Fällen⟩ in normaler Richtung begonnen, aber nach links unten durch die vorweggenommene Fermaten-Abschlußbewegung beendet. Dem Einsatz der Streicher nach der Fermate geht eine weitere ⟨auftaktige⟩ Bewegung nach links voran, in Richtung des schon geschlagenen zweiten Viertels; diese auftaktige Bewegung ist solchermaßen auszuführen, als wäre dem zum Triller leitenden auftaktigen Sechzehntel der Streicher eine Achtelpause mit Punkt vorangestellt.

Zu der Gruppe der Fermaten über Pausen gehören auch Generalpause und Zäsur. Während die Generalpause den behandelten Fällen der Fermatenpause entspricht, ist die technische Ausführung der Zäsur verwickelter. Die Generalpause kann überall innerhalb des Taktes vorkommen, während wir die Zäsur meistens auf der Grenze zweier Takte antreffen; die Generalpause beendet, gliedert, bereitet vor, die Zäsur aber vermittelt ein „Atemholen", ein letztes, schnelles Zusammenraffen der Kräfte.

Die Generalpause.

Folgende Beispiele zeigen das verschiedenartige Vorkommen der Generalpause:

Das Beispiel 435 bringt nichts Neues: wie in früheren Fällen wird der Abschluß der zweiten, der Pausenfermate, nach vorn verschoben, so daß er mit dem die Notenfermate beendigenden Niederschlag zusammenfällt; erst nach der Einschnittpause beginnt wieder die Bewegung, die auftaktig den nächsten Takt vorbereitet.

In Beispiel 436 ist der zweite ganze Takt abschließend mit der Tendenz eines Abschlags nach unten zu schlagen; der Generalpausenwert wird von da, als Auftakt das „Sostenuto" angebend, zur Höhe des der Generalpause folgenden Niederschlags emporgeführt.

Den Übergang von $^2/_2$ zu $^3/_4$ (= Ganze) vollziehen im Beispiel 437 die Generalpausen. Im letzten der $^2/_2$-Takte muß der Schlag für die zweite Takthälfte als auftaktige Abschlußbewegung der ersten Takthalben angegeben werden; die anschließende erste Generalpause wird mit einer kleinen Normalbewegung markiert, die zweite dagegen ist als vorbereitender Ganztaktschlag mit Aufwärtstendenz zu dirigieren.

Auch für das Beispiel 438 sind eingeschobene Abschluß- und Auftaktbewegungen von Bedeutung. So ist der zweite Ganztakt wiederum als auftaktige Abschlußbewegung auszuführen (quasi $^3/_4$ plus $^3/_4$), wird die ihm folgende Generalpause nur markiert und der nächste Takt auftaktig nach oben geschlagen. Darauf folgen: der Niederschlag ‖ 𝅗𝅥 𝄽 𝄽 ‖, 2 leicht markierte Ganztaktpausen und als auftaktige Vorbereitung des Niederschlags ‖ 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝄾 𝄽 ‖ die dritte Generalpause.

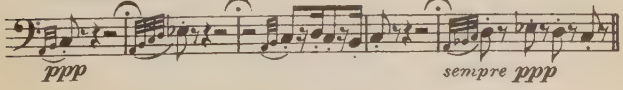
Die Zäsur.

Die Zäsur finden wir häufiger erst in neueren Werken. Sie ist ein wichtiges Mittel des musikalischen Vortrags, das gelegentlich auch ohne Angaben des Komponisten zur Anwendung gelangen muß. Sie kann in dreierlei Formen auftreten:

1. in Art einer kleinen Generalpause (durch eine Fermate über dem Taktstrich bezeichnet):

Mahler: III. Sinfonie

Moderato



Mahler: IX. Sinfonie
Andante comodo
Streicher
440
ppp

Bruckner: IX. Sinfonie
Scherzo (𝅗𝅥.)
441
Oboen p

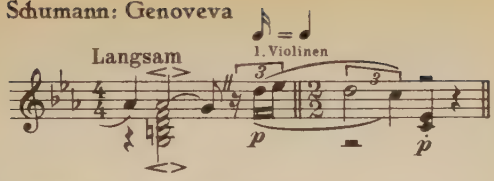
Violinen
ff

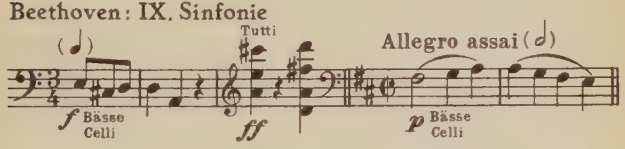
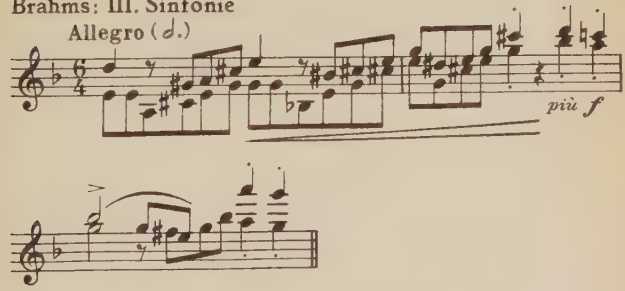
Beethoven: IX. Sinfonie
Vivace (𝅗𝅥.)
Tempo I (𝅗𝅥)
442
p Holz

2. als „atmendes" kurzes Ausholen vor einem zusammenfassenden neuen Anfange oder als Einschnitt zwischen zwei Phrasen ⟨durch das Zeichen ′ dargestellt⟩:

Mahler: VIII. Sinfonie
Breit
Tempo I, subito
443
fff molto viten. - - - Chor: Ac - cen - de
Streicher

Strauß: Don Juan
Allegro (𝅗𝅥)
8 Holz
444
Streicher
cresc.
ff

445 Schumann: Genoveva

3. als Mittel zum deutlichen Auseinanderhalten pausenlos verbundener Abschnitte von verschiedenem Charakter; überhaupt als Mittel der Gliederung ⟨vom Komponisten nicht angegeben⟩:

446 Beethoven: IX. Sinfonie

447 Brahms: III. Sinfonie

Für das Beispiel 439 empfiehlt es sich, den Halt um ein Viertel vorzuverlegen ⟨zwischen das dritte und vierte Viertel⟩, um auf diese Weise einen mühelosen, normalen Auftakt zu erhalten. Man dirigiere die ersten drei Viertel so aus, daß auf „drei" die Bewegung rechts seitwärts nach unten endet. Hier warte man den gewollten Zäsurwert ab und beginne darnach auftaktig die Bewegung für das vierte Viertel.

In Beispiel 440 muß das letzte Viertel vor der Taktstrich-fermate als auftaktige Abschlußbewegung des dritten Takt-teils angegeben werden; die Hand verharrt während der Zäsurzeit in der Höhe, bis zum Beginn des direkt an-schließenden Niederschlags.

Vor der Taktstrichfermate des Beispiels 441 sollte der Ganztakt ⟨gewissermaßen als Abschlußbewegung seines zweiten Viertels⟩ in sich einen Halbabschluß auf „drei" er-fahren; die darnach auf halber Höhe verharrende Rechte nimmt dann mit direktem Niederschlag das Scherzo wieder auf.

In Beispiel 442 muß der letzte Ganztakt vor der Fermate als abschlußmäßige Bewegung des vorhergehenden ⟨mit an-schließender Wartestellung in halber Höhe⟩ erfolgen; nach der Pause ist hieran das neue Tempo mit präzisem Auftakt-schlag anzuschließen.

Ein auftaktiger Abschluß – mit folgender Wartestellung – geht auch in Beispiel 443 der Zäsur voran ⟨die Triolenachtel werden ausgeschlagen!⟩. Nach dem Einschnitt erfolgt der Herunterschlag direkt. ⟨Dieselbe Ausführungsart gilt für Beispiel 444.⟩

In Beispiel 445 endet die Bewegung für das vierte Viertel abschlußmäßig nach unten; das auftaktlos nach oben zu schlagende achte Achtel erfolgt darnach im präzisen Zeitmaß der Halben des Allegros.

Die dem „Freudenlied" ⟨Beispiel 446⟩ vorangehenden *f* Schläge des Orchesters müssen deutliche Schlußtendenz haben. Es ist also der auf „drei" stehende *f* Schlag quasi als neue „eins" mit auf halber Höhe verharrender Abschlußbewegung zu dirigieren; dann erst erfolgt der Auftakt für den *p* Gesang der Violoncelli und Bässe.

Die Wiederkehr des markanten rhythmischen Motivs aus dem Anfangsthema der III. Sinfonie von Brahms ⟨Beispiel 447⟩ verlangt — nach der vorangegangenen langen Steige-

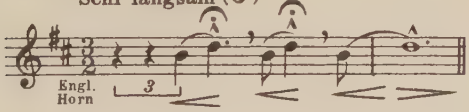
rung — eine deutliche Kennzeichnung des Zusammenpralls von auftaktartigem Abschluß ⟨auf „drei"⟩ und auftaktigem Motivbeginn ⟨auf „fünf"⟩. Die in den Takt hineinkomponierte Zäsur ⟨auf „vier"⟩ ist gewissermaßen zu unterstreichen durch einen leicht dehnenden Halt. Um diesen zu erzielen, muß die erste Hälfte des Taktes mit einer seitlichen Abschlußbewegung des dritten Viertels beendet werden; nach kurzer Wartestellung erfolgt der Schlag der zweiten Takthälfte mit unterstrichener, anstoßartiger Bewegung nach oben.

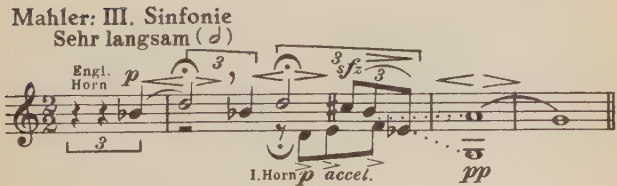
Fermate und Zäsur als Hilfsmittel der Melodiedarstellung.

Mit dem letzten Beispiel sind wir zu einem Falle gekommen, der zeigt, wie innerhalb des Musikablaufes die Anwendung der erörterten schlagtechnischen Mittel erfolgen kann. Ehe wir an Hand einer bekannten Partitur zu einer systematischen Untersuchung übergehen, müssen noch einige Sonderfälle erörtert werden.

Die Fermate und die Zäsur können innerhalb des Melodieablaufes auftreten, um agogische, vortragsmäßige Dehnungen und Einschnitte anzuzeigen:

448



449

Für die Ausführung beider Fälle muß die linke Hand zu Hilfe genommen werden. In Beispiel 448 wird sie noch ruhig auf dem Orte des zweiten $^3/_2$-Schlages verweilen, während die Rechte seitwärts schon die halbwertige Auftaktbewegung für die neue Fermate aufgenommen hat; den Ort des dritten $^3/_2$-Schlages ⟨der zweiten Fermate des Taktes⟩ erreichen beide Hände gleichzeitig, hierauf führen sie wieder dieselben getrennten Funktionen aus. Um eine Trennung von Funktionen handelt es sich hier: während die Linke nur die metrischen Werte des $^3/_2$-Taktes aufzeichnet ⟨diese gewissermaßen den pausierenden Musikern eindeutig kenntlich macht⟩, stellt die Rechte gleichzeitig das melodische Innenleben des Taktes dar, wie es von Mahler durch die Hilfszeichen der Fermate und der Zäsur versinnbildlicht worden ist. Selbstverständlich müssen die auftaktigen Bewegungen ⟨nach beiden Fermatenhalten⟩ mit einem präzisen kleinen Abschlußschlag begonnen werden, um den Englisch-Horn-Bläser in jedem Fall ⟨auch wenn in seiner Stimme die Zäsuren fehlen sollten⟩ zur richtigen Ausführung der Einschnitte zu veranlassen.

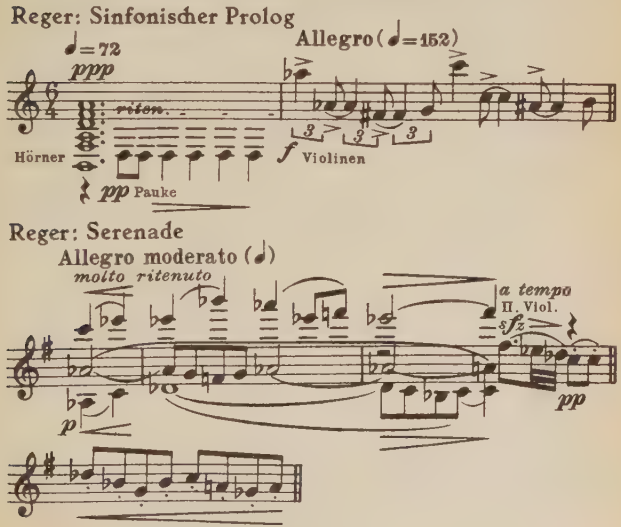
Beispiel 449 verlangt die Bewältigung eines Problems, das auf folgende Weise gelöst werden kann ⟨hierbei ist zu bemerken, daß wir uns mit jedem Falle so beschäftigen, als fehlten eingehendere Ausführungszeichen in den Stimmen und als wäre die richtige Ausführung der Absichten des Komponisten ausschließlich an deren dirigiertechnische Darstellung gebunden⟩: die rechte Hand stellt wieder das melodische Innenleben der Englisch-Horn-Partie dar, d. h. dem ersten Fermatenhalt folgt ein die zweite Dehnung vorbereitender eingeschobener Auftakt; währenddessen muß die linke Hand sehr deutlich nach dem Niederschlag ⟨unten bleibend⟩ die erste Fermate aushalten und — erst nach dem eingeschobenen Auftakt der rechten — aufwärts die zweite Fermate erreichen. Beide Arme geben den

zweiten Halt an, nach welchem die Linke dann seitwärts das „drei" und „vier" der Horn-Partie zu schlagen beginnt, während die Rechte gleichzeitig mit der Aufwärtsbewegung des „vier" der Linken den gleichen metrischen Wert auftaktig für die Schlußachtel des Englisch Horns ausführt.

Anwendungen von Auftakt- und Abschlußbewegung.

Jedes Tempo muß auftaktig bestimmt werden. Haben wir also einen Fall vor uns, in dem ein neuer A-Tempo-Abschnitt pausenlos an ein vorhergegangenes Ritardando anschließt, so erhebt sich die Frage, wie trotz der Verlangsamung ein präziser Auftakt des neuen Tempos ermöglicht werden kann. Wir müssen hierbei zwei Fälle unterscheiden:

1. den einfacheren, der den Tempowechsel zu Beginn eines Taktes vollzieht, und

2. den selteneren, bei dem er inmitten eines Taktes stattfindet:

In Beispiel 450 führe man die verlangsamenden sechs Viertel mit immer geringer werdenden Bewegungen und — trotz der beizubehaltenden Normalrichtungen — in der zweiten Takthälfte begleitet von leichtem Abwärtssinken der mittleren Schlaghöhe aus. Das letzte sechste Viertel beginnt als Ausklang des Ritardando, d. h. seine Aufwärtsbewegung legt nur einen geringen Weg zurück; daraus aber entwickelt sich ⟨in Art eines ausgeschlagenen zweiten Achtels⟩ auftaktig die genaue Angabe des folgenden A-Tempo.

Für alle Fälle, die Ritardando und A-Tempo aneinanderreihen, gilt als Regel, daß der letzte Ritardando-Schlag in zwei Bewegungen aufzuteilen ist, von denen die erste noch zum Ritardando gehört, die zweite aber schon das neue Tempo fixiert.

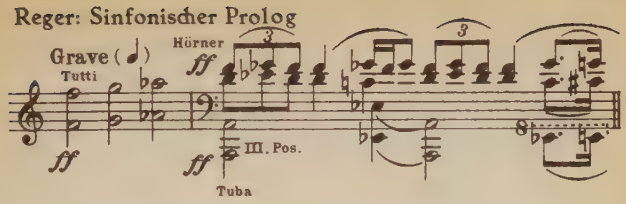
Ebenso muß in Beispiel 451 ⟨im Einsatztakt der II. Geigen⟩ das vierte Achtel dem folgenden dritten Viertel entsprechen. D. h. das dritte und das vierte Achtel dieses Taktes sollen nicht nur nach links als Aufteilung des zweiten Viertelschlages ausgeführt werden, sondern die Auftaktbewegung für das vierte Achtel hat außerdem schon den „Grazioso"-Charakter des A-Tempo anzugeben.

In unseren Beispielen stehen sich nicht nur Ritardando und A-Tempo gegenüber; die entscheidenden letzten beiden Ritardando-Achtel müssen auch schon die polaren Bewegungsarten des Legato und des Staccato erkennbar machen.

Der Motivauftakt.

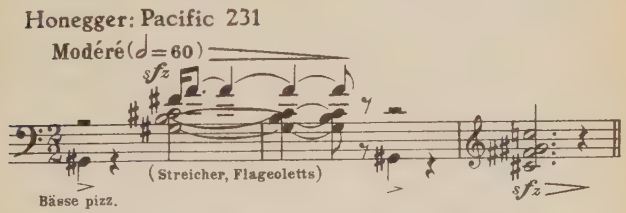
Die Bedeutung der Auftakt- und der Abschlußbewegungen ist durch die obigen Beispiele nicht erschöpft; im Gegenteil, es vergeht kaum ein Takt der Musik, bei dem der Dirigent nicht Spielarten beider anwenden müßte.

Zunächst wollen wir den Fall des Motivauftaktes betrachten:



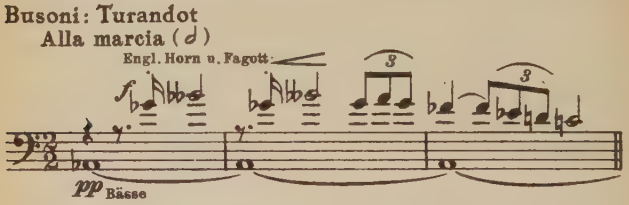
Die Triolen des zweiten Taktes werden hier von drei Hörnerpaaren gespielt und sind — nach dem starren Unisono des ganzen Orchesters — als rhythmisch-akkordische Entfaltung für die weitere Entwicklung des Werkes von Wichtigkeit. Um ihrem Einsatz sofort raumerfüllende Kraft und Präzision zu verleihen, ist es unbedingt nötig, vor diesem einen bewußt anordnenden Auftaktschlag zu den Hörnern zu dirigieren.

In ähnlicher Weise — aber mit anderer Bedeutung — ist der Motivauftakt im Anfang von Honeggers „Pacific" anzuwenden. Mit dem zweiten Takt dieses Werkes ertönt viermalig ein rhythmisches Motiv von Sechsviertel-Dauer: es beginnt mit einem schweren Anstoß in Kontrabaß ⟨pizzicato⟩ und Horn ⟨gedämpft⟩, dem stark pfeifende Flageolett-akzente der Streicher antworten:

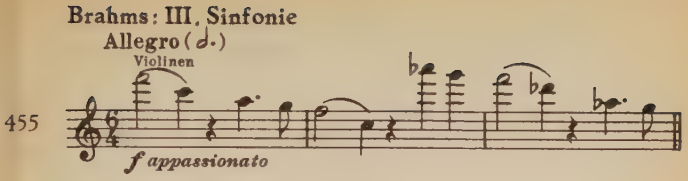


Um die rhythmische Struktur dieser Stelle verständlich zu machen, müssen dem Pizzicato-Schlag ebenso wie dem Flageolett *sfz* auftaktige Bewegungen vorangehen, während für das Decrescendo des Flageolettausklanges die Bewegung

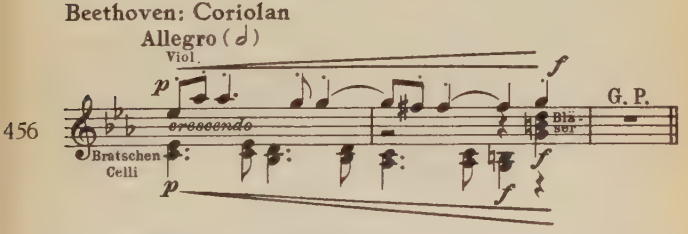
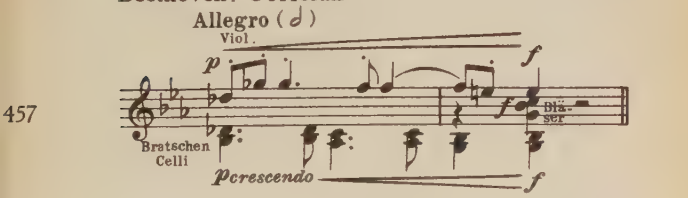
jedesmal fast aufhört; selbstverständlich bedeutet ein solches „Aufhören" der Bewegung nicht, daß diese an Deutlichkeit einbüßen darf.

In Busonis Turandot-Suite kommt gleich zu Anfang folgende sehr instruktive Stelle vor:

Beide Male haben Englisch-Horn und Fagott Auftaktsechzehntel zu spielen: das erste Mal unmittelbar vor der zweiten Takthälfte, das zweite Mal mit einer synkopierenden Vorverlegung des Motivs auf das zweite Viertel. Im ersten Takt muß erreicht werden, daß das Sechzehntel nicht zu früh eintritt, sondern leicht und präzis dem zweiten Halbeschlag vorangeht; im zweiten Takt dagegen ist zu vermeiden, daß die Spieler aus falscher Analogie heraus verschleppt beginnen. Beides wird durch entsprechende Schlagarten bewirkt: während im ersten Takt der Herunterschlag normal erfolgt, der zweite Schlag aber stark nach oben geführt wird ⟨mit Markierung des vorangehenden Auftaktsechzehntels durch die linke Hand⟩, muß der Herunterschlag des zweiten Taktes schnell und fest geschehen und die Motivparallele des zweiten Taktes gewissermaßen an den Beginn des Taktes zwingen.

Das Anfangsthema der III. Brahms-Sinfonie erfordert deutliche Bewegungsakzente für die zweiten Hälften seiner ersten vier Takte; um die Bildung der Motivteile dieser Takte deutlich zur Darstellung zu bringen, muß in jedem von ihnen das zweite Halbe als anstoßgebender Motivauftakt dirigiert werden:

Brahms: III. Sinfonie

Der Motivabschlag.

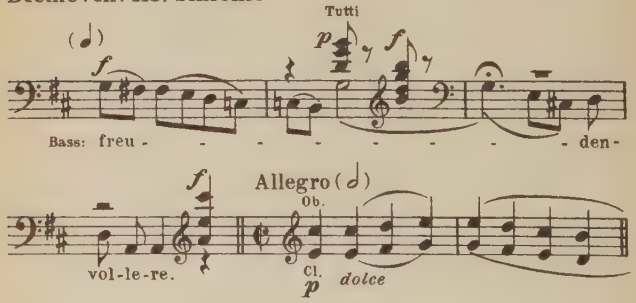
In Beethovens Coriolan-Ouvertüre kommen zwei Stellen vor, welche die Anwendung des Motivabschlags notwendig machen:

Beethoven: Coriolan

Beethoven: Coriolan

Beide Beispiele enden auf schlechten Taktwerten mit einer Unterstreichung dieses Abschlusses durch *f* Schläge der Bläser! Um den gewollten Effekt herauszubringen, dirigiere man das Beispiel 456 so, daß im zweiten Takt der Herunterschlag der rechten Hand ⟨etwas seitwärts geschlagen⟩ verharrt, das zweite Halbe darnach die Richtung des ersten Schlages noch fortsetzt und erst mit einer auftaktigen Abschlußbewegung

für das vierte Viertel nach oben endet. Die linke Hand bleibt während der ersten drei Viertel unverändert unten und schlägt verstärkend den Abschluß ⟨auf „vier" nach oben⟩ mit.

Das Beispiel 457 verlangt die gleiche Ausführung, nur mit dem Unterschiede, daß hier die linke Hand nach dem Emporschlag im ersten Takte oben verharrt und erst auf dem folgenden zweiten Viertel heruntergeht, während die Rechte das erste Halbe des zweiten Taktes aufteilt und nach der Abwärtsbewegung auf „eins" das zweite Viertel abschluß-artig nach unten schlägt.

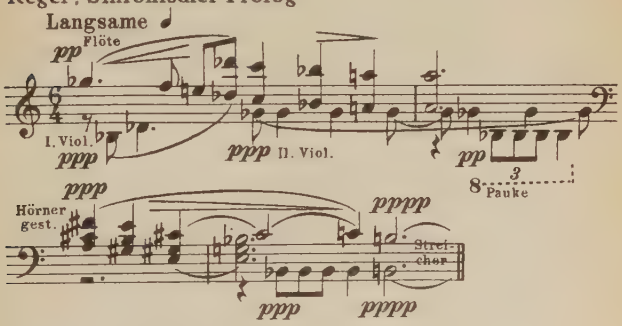
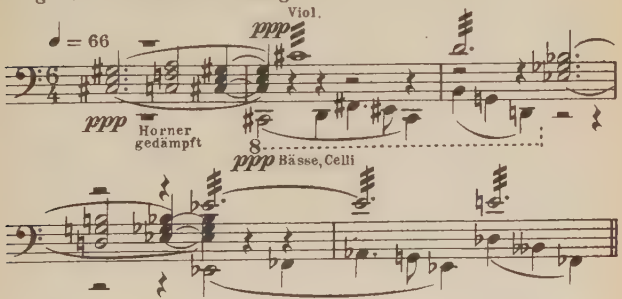
Weitere Motivabschläge kommen vor in der IX. Sinfonie:

458

In beiden Fällen dieses Beispiels ⟨siehe die *f* Schläge auf „drei"⟩ sind auftaktige Abschlußbewegungen anzuwenden.

Melodiegliederung durch Auftakt und Abschluß.

Melodiebogen, die aus Motivkoppelungen entstehen und nicht durch deutliche Einschnitte gegliedert sind, bedürfen für die nachempfindbare Darstellung ihres verborgenen Aufbaus der Hilfe von Auftakt- und Abschlußbewegung. Das trifft insbesondere auf die Werke Regers zu, in denen sich Abschluß und Wiederbeginn oft so verschlingen, daß — ganz

abgesehen von der dirigiertechnischen Lösung solcher Stellen — es einer selten feinfühligen Musikalität bedarf, um diese Musik nicht fälschlich ungestaltet und dickflüssig erscheinen zu lassen. Die folgenden Beispiele sind dem „Sinfonischen Prolog" entnommen:

Reger: Sinfonischer Prolog

Reger: Sinfonischer Prolog

Im Beispiel 459 beginnt das gleiche diminuierende Motiv zweimal auf dem vierten Viertel; durch einen kaum merklichen Einschnitt muß vermieden werden, daß der Horneinsatz ⟨und ebenso im dritten Takt der Eintritt der Streicher⟩ zu nah anschließend erfolgt. Beide Male soll der Taktabschnitt von „vier" bis „drei" verklingend aufhören.

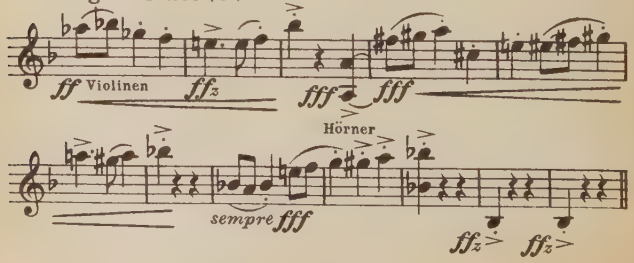
Das technische Mittel, dieses Beispiel darzustellen, ist: Verkleinerung der Bewegungen in der ersten Hälfte des zweiten Taktes ⟨gleichzeitig Stillstand der linken Hand auf dem Eintritt des 𝅗𝅥.⟩ und ein kaum merklicher Halt auf dem dritten Auszählschlag der Rechten, der das synkopierende letzte Achtel abwartet. Darnach vollzieht die Rechte noch eine leichte Achtelbewegung weiter in Richtung des dritten Viertels und gibt nun erst deutlich das vierte Viertel des Horneinsatzes nach rechts an. Wir haben so eine pausenhafte Dehnung eingefügt vor dem zweiten Motivbeginn, die wir später noch dringender benötigen für den Eintritt der Streicher.

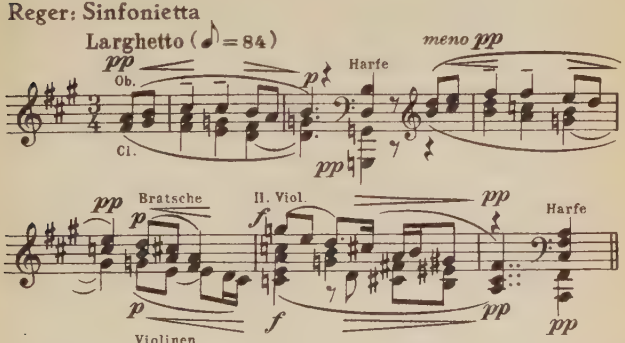
Beispiel 460 wird ähnlich ausgeführt: hier verschlingen zwei Instrumentengruppen diminuierende Motivgebilde zu einer zweieinhalbtaktigen Periode. Das Hornthema ist mit zurückhaltenden, leichten Dehnungen in der zweiten Hälfte des ersten Taktes darzustellen. Noch ruhiger ⟨ausklangartig⟩ müssen die letzten Viertel des antwortenden Baßmotivs enden. Wieder bleibt das dritte Viertel unmerklich stehen ⟨im dritten Takt vor dem zweiten Beginn der zweieinhalbtaktigen Periode⟩ und schiebt als gliedernden Einschnitt eine geringfügige Achtelauftaktbewegung in Richtung des dritten Viertels ein.

Das nächste Beispiel zeigt einen Fall, dessen richtige Darstellung die fortwährende Umformung normaler Ganztaktschläge in schlußartige oder auftaktmäßige Bewegungen nötig macht:

Reger: Sinfonietta

Allegro vivace (𝅗𝅥.)

461

Der dritte, siebente, zehnte, elfte und zwölfte Takt dieses Beispiels verlangen abschließende Abwärtsbewegungen; umgekehrt müssen der zweite, sechste und neunte Takt auftaktmäßig ausgeführt werden. Das akzentuierte dritte Viertel des dritten Taktes wird durch die linke Hand markiert. Es ist schwer, den dreimaligen Ansturm zum b'' (mit zwei, drei und wieder zwei Anlauftakten) richtig auszuführen. Entscheidend für dessen Kraft sind die Crescendi vor jedem Abschluß. Die endgültige letzte Steigerung (der achte Takt) beginnt — zur Verstärkung der attackierenden Energien — schon als Auftakt.

Haben wir es hier nur mit auftaktigen Steigerungen zu tun gehabt, so zeigt das folgende Beispiel vorwiegend Abschlußgliederungen:

Diese Melodiebildung identifiziert ganz: zu Ende singen und leiser werden. Im zweiten und sechsten Takt verklingt sie so völlig, daß die Bewegung innehalten muß; das geschieht in beiden Takten auf dem erreichten dritten Achtel, nach dessen Dehnung das vierte als auftaktmäßige Bewegung zum nächsten Taktteil weiterleitet. Im vierten Takt jedoch entsteht kein Einschnitt; hier verschlingen sich Decrescendo

und Crescendo so vollkommen, daß die verlöschende Bewegung im gleichen Moment auftaktig zu neuer Kraft erwacht.

Die vorangegangenen Ausführungen haben die Darstellung der Elementargesten zum Gegenstand gehabt. In einigen Beispielen wurden auch schon deren Anwendungsformen gebracht, so daß die Gebiete der reinen metrischen Aufzeichnung und der expressiv gestaltenden Darstellung bald vermischt waren. Dennoch haben wir uns auf Einzelfälle beschränkt, die dazu dienten, das jeweilige Problem klar zur Erörterung zu stellen. Der folgende Teil „Die angewandte Technik ‹Praxis› des Dirigierens" wird am lebendigen Werk den zusammenhängenden Gebrauch der erörterten Elementargesten aufzeigen und den Anstoß dazu geben, Fälle der Praxis festzustellen, bei denen zu den oben genannten beiden Momenten des Dirigierens noch eine kritisch führende, dem Orchester Schwierigkeiten vermindernde, technisch und intuitiv voraussehende und im voraus abändernde dritte Tätigkeit hinzukommt. Wir werden uns mit einem Worte jetzt mit dem praktischen Dirigieren beschäftigen und mit dessen anzustrebendem Idealfall. Vorher aber sei noch auf einiges Grundlegende verwiesen, das ganz allgemein beim Dirigieren zu beachten ist.

Der natürliche Ausgangsort der Dirigierbewegungen.

Alle Ratschläge dieses Buches, wie bestimmte Probleme dirigiertechnisch zu lösen sind, zeigen eine erprobte mögliche Art der Ausführung. Ihr genaues Studium wird den Schüler so weit orientieren und sicher machen, daß er bei gründlichem Üben schnell von selbst zu den seiner Individualität entsprechenden Änderungen gelangen kann.

Der natürliche Ausgangsort aller Dirigierbewegungen befindet sich da, wo die Finger der Hand ruhen, wenn der rechte Arm in Schulterhöhe in seiner halben Länge nach vorn gehoben wird. Diese Bewegung ergibt von selbst eine leichte Beugung des Ellenbogens, die verringert wird dadurch, daß der so bewegte Arm den Ellenbogen etwas rechts seitwärts nach oben hebt. Mit dieser Stellung haben wir die Möglichkeit gewonnen, Bewegungen nach unten, oben, vom Körper weg, an den Körper heran, seitlich nach links und rechts zu vollführen. Während die Bewegungen nach unten, links, rechts und oben zunächst ausschließlich für metrische Aufzeichnungen zu gebrauchen sind, kommt mit ihrer Annäherung an den Körper und ihrer Wiederentfernung ein expressiv darstellendes Moment in Anwendung. Wir verbinden unwillkürlich die Vorstellung größerer Tonstärken mit größeren Gesten, wie uns das Nachlassen der Klangkraft mit Bewegungsverminderungen identisch zu sein scheint. Hieraus ergibt sich das Gesetz für die Darstellung von *f* und *p*, Crescendo und Decrescendo: Bewegungen, die vom natürlichen Ausgangsort ausgehen und zu ihm zurückkehren, geben den neutralsten Typ der Klangstärke und Intensität, das *mf*, an; im Crescendo wachsen sie nicht nur, sondern der Ausgangsort verschiebt sich weiter nach vorn, vom Körper weg; umgekehrt wird im *p* mit den kleineren Gesten auch der Schlagausgangsort, und damit gewissermaßen der Klang selbst, näher an den Körper herangenommen.

Aus dem eben Gesagten erhellt, welche Fülle von Kombinationsmöglichkeiten gegeben ist. Sache der Feinfühligkeit und Vorstellungsklarheit des Dirigenten wird es sein, diese Möglichkeiten vielfältigst und doch immer eindeutig anzuwenden.

Ein Mittel, den Klang „auszulöschen", ist das völlige Herannehmen der Bewegung an den Körper. Umgekehrt

müssen erst auf dynamischen und ausdrucksmäßigen Höhepunkten von Werken die größten und konzentriertesten Gesten zur Anwendung gelangen. Es ist also wichtig, sich immer wieder an die neutrale Mitte der Klangstärke und der Bewegungsgröße zu erinnern und aufs sorgsamste von dorther nach beiden Richtungen hin zu stufen. Vor allem versuche man, für die Gipfelungen musikalischer Kompositionen die ihnen entsprechende ‹ins äußerste gesteigerte oder verminderte› Geste in unverbrauchter Frische aufzubewahren.

Die äußere Haltung des Dirigenten.

Das Dirigieren soll weder mit dramatischem Agieren noch mit mimischer Darstellung oder Gymnastik verwechselt werden. Sein Idealfall muß die ausschließliche Beschränkung auf die Bewegung des rechten Armes sein. Das Gesicht bedarf nicht der gefühlsmäßig verzerrenden Grimasse, wohl aber völliger Freiheit des Blickes; denn das Auge soll überwachen, helfen, anweisen und ermunternd die Beziehungen zu den einzelnen Musikern aufrechterhalten.

Die fast ausschließliche Beschränkung der Bewegungen auf den rechten Arm wird unterstrichen durch die Ruhe des übrigen Körpers. Eine natürliche, ungezwungene Schlußstellung der Füße dient dazu, den Unterkörper auszuschalten. Auch unterlasse man nach Möglichkeit jede nicht notwendige Beugung des Leibes. Andererseits ist alle Gespanntheit zu vermeiden, dürfen von selbst erfolgende, leichte Bewegungen nicht abgeschnürt werden. Ebenso wie der Kopf sich, dem Blicke folgend, den verschiedenen Musikern im Orchester zuwendet, wird auch der Körper leicht den Gesten nachgeben. Doch ist für all dies nur ein Minimum zulässig, und zwar in leichtester, ungezwungener Form. Denn nur *der* Leitende, der von jedem Zwange frei ist, dessen gestaltende Energie

sich nicht krampfhaft und verzerrend ballt, ist in der Lage, das Orchester zur höchsten Kraft zu entfalten und dem einzelnen Künstler die äußerste Steigerung seiner Leistungen zu ermöglichen.

Auf jeden Fall vermeide der Schüler den gleichartigen, sich spiegelnden Gebrauch beider Arme; weder gewinnen seine Bewegungen dadurch an Deutlichkeit für das Orchester, noch werden sie ausdrucksvoller oder zweckmäßiger. Im Gegenteil, der Dirigent beraubt sich durch den ständigen Gebrauch beider Arme eines wichtigen Hilfsmittels des expressiv darstellenden Dirigierens. Unabhängig von den Bewegungen des rechten Armes (dennoch immer unter Benutzung der eindeutig verständlichen metrischen Grundzeichen) ist der Gebrauch der linken Hand ein großartiges Hilfsmittel der Gliederung, des Steigerns, der Unterstreichung, Intensivierung, Abdämpfung und Verfeinerung für den Musikablauf. Die richtige und differenzierende Heranziehung der linken Hand beim Dirigieren (während des Gebrauches der rechten) wird uns daher im nächsten Abschnitt eingehender zu beschäftigen haben.

Die Klarheit der Dirigierbewegungen.

Zum Schluß sei gestattet, noch einmal zu sagen, daß alle hier gestellten Forderungen jenen Fall des Dirigierens betreffen, in dem sich Dirigent und Orchester ohne gegenseitige Kenntnis und vorangegangene Verständigungsprobe gegenüberstehen. Immer muß äußerste Klarheit der Darstellung das Ziel sein, eine Eindeutigkeit der Geste, die keinen Zweifel an ihrer Bedeutung aufkommen läßt. Selbst wenn die Stimmen der Orchestermusiker unbezeichnet wären, sollte aus den darstellenden Bewegungen des Dirigenten mühelos und zwingend erkennbar werden, welche Dynamik, Schnelligkeit, Ausdrucksart und Ausdruckskraft in jedem Augenblicke der Musik anzuwenden sind.

Der Dirigent soll vollkommen das Werk in sich tragen und vollkommen seine Vorstellung zu sichtbarer Darstellung bringen. Die Leichtigkeit und Gelöstheit, mit der er sich zum Träger des Werkes macht, überträgt sich auch auf die Musiker, so daß sie, wie er, ohne Kampf die Materie bezwingen können.

Dirigieren ist eine Beziehungnahme zwischen Menschen; je einfacher, reiner und konzentrierter sie ausgeübt wird, um so verständlicher und sprechender wird ihre Wirkung sein, und um so freudiger und in sich selbst gesteigerter können die spielenden Musiker die dirigierte Musik zum Kunstwerk werden lassen.

B. Die angewandte Technik ‹Praxis› des Dirigierens.

Schon beim ersten Zusammentreffen des Schülers mit dem Orchester muß er die Ausübung seines Handwerks völlig beherrschen. Er soll nicht nur theoretisch das Orchester führen können, sondern auch gelernt haben, sich mit dessen Realität auseinanderzusetzen. Es genügt also nicht, daß er seine Idealvorstellung vom Werke eindeutig und mit anfeuernder Intensität darzustellen vermag, sondern er muß imstande sein, damit eine Führung des Orchesters zu verbinden, die während des Spiels sofort Fehler abändert, besondere Schwierigkeiten erleichtert, Ausgleichungen vornimmt, mit einem Wort Vorstellung und Klangwirklichkeit in Wechselbeziehung setzt.

Dieser Teil des Dirigierens ist am schwersten auszuüben, obwohl seine Beherrschung erst den Namen „Dirigent" rechtfertigt. Wie aber kann eine Praxis ohne Praxis erlernt werden, wie soll der Schüler die Bewältigung der dirigiertechnischen Probleme üben, ohne ein Übungsinstrument zu besitzen?

Das ist nur möglich, wenn sich der Lehrer selbst zur Verfügung stellt: als wissendes, aufmerksam folgendes oder un-

interessiert ablehnendes, in Qualität und Bereitwilligkeit wie nur je ein Orchester variierendes Instrument. Am Lehrer muß der Schüler alle Fälle der Praxis erleben, am Spiegel aber das Mittel finden, selbstkontrollierend die Technik zu üben. Von allem Beginn an muß er lernen, daß in ihm die Schuld liegt, wenn ein Orchester unter seiner Leitung versagt. Seine eigene Leistung kann deshalb niemals hoch genug gesteigert sein, immer werden sich bei dem feinen, empfindsamen Zusammenwirken von Führer und Musiker Möglichkeiten zu noch klarerer Darstellung und leichterer Bewältigung des Stofflichen ergeben.

Voraussetzungen des Unterrichts.

Im folgenden soll eine Lehrmethode dargelegt werden, mittels derer es möglich ist, den Schüler in verhältnismäßig kurzer Zeit zur klaren Erkenntnis und Beherrschung der Probleme des Dirigierens zu führen.

Voraussetzungen des Unterrichtes sind: eine ausgeprägte Musikalität; die Fähigkeit, scharf zu hören und die Bestandteile des Gehörten zu unterscheiden sowie eine Vorstellungskraft, die zur intensiven inneren Verlebendigung der Musik keines Hilfsinstrumentes bedarf; ferner muß der Schüler die kompositionstechnischen Mittel und Formen beherrschen und fähig sein, Schemata der Rhythmik, Melodik und Harmonik von Werken anzufertigen; vor allem aber muß er eine natürliche Begabung haben ‹die sich durch wenige Übungsstunden genau nachprüfen läßt›, mit voller Intensität vorgestellte Musik durch Dirigierbewegungen intensiv und deutlich wahrnehmbar zu machen.

Das A und O des Dirigenten bleibt die Fähigkeit, Idealvorstellungen zu bilden. Ist diese nicht vorhanden, so wird auch die ungewöhnlichste manuelle Begabung wertlos und der Dirigent bestenfalls ein geschickter Taktschläger sein

können. Auf die für uns entscheidende Forderung der Fähigkeit, musikalische Idealvorstellungen bilden zu können, soll hier nicht weiter eingegangen werden. Sie muß die Grundvoraussetzung jedes musikalischen Studiums bilden, da ohne ihr Vorhandensein die Musik aus der menschlichsten Kunstausübung zu einer bloßen instrumentalen Betätigungsmöglichkeit wird. Wir haben im bisherigen Verlauf des Buches dennoch immer wieder auf die Bedeutung der Idealvorstellungen verwiesen, weil der nur geistig und nur mittelbar musizierende Dirigent dieser Grundkraft aller Musikausübung mehr als jeder andere Künstler bedarf.

Die Lehrmethode

Lehrer und Schüler stehen sich als Orchester und Dirigent gegenüber. Während im Anfang der Lehrer ⟨der nie spielt, sondern zunächst dem dirigierenden Schüler nur zuhört⟩ widerspiegelnd darstellt und erklärt, inwiefern die Bewegungen des Schülers unrichtig, ungeschickt, nicht sachgemäß waren, wird er bald darauf — sowie der Schüler seine Aufgabe innerlich ⟨vorstellend⟩ und äußerlich ⟨dirigiertechnisch⟩ beherrscht — als Orchester des Schülers die von diesem dirigierte Musik darstellen. Dies kann sowohl singend als pfeifend geschehen, muß aber in jedem Falle die gleiche Intensität haben wie der Vortrag des Schülers. Hieran erlebe der junge Dirigent zuerst den Zusammenhang von erzeugender Bewegung und erklingendem Ton und lerne allmählich die Wirkungen seiner Gesten zu beachten und diese mit den Idealvorstellungen, die sie wahrnehmbar machen sollen, zu vergleichen.

Absichtlich werde der Gebrauch des Pianofortes vermieden: immer muß der Phantasie des Schülers weitester Spielraum gelassen und durch die Beschränkung auf die bloße, hintergrundlose ⟨akkordarme⟩ Rhythmik und Melodik des Werkes sein Vorstellungsvermögen gestärkt werden.

Zur Kräftigung der Vorstellungsaktivität verlange man, daß der Schüler hörbar singe, was er dirigiert. Man zwinge ihn, an jede Übung, an jede Wiederholung nicht nur die gleiche, sondern möglichst eine noch wachsende Intensität zu wenden. Ist das kraftvolle, völlig klare Vorstellen der Musik für den Schüler selbstverständlich geworden, so veranlasse man ihn, auch das Singen nach innen zu verlegen und als aktive Äußerungsmöglichkeit nur noch die Dirigiergeste anzusehen — bis von selbst aller vorgestellte Ton sich ihm zur Bewegung wandelt und bis in kleinste Nuancen trotz der einfachen metrischen Grundzeichen als Dirigiergeste sichtbar zu werden beginnt.

Der Schüler muß anfänglich auswendig dirigieren. Wie groß der beherrschte Abschnitt ist, spielt dabei keine Rolle; wohl aber muß er ihn bis in die feinsten Verästelungen kennen, ihn akkordisch ebenso klar wie rhythmisch und melodisch in sich hören. Über den Grad des inneren Hörens des Schülers gibt das Dirigieren einen deutlichen Aufschluß: eine Kadenz, die nicht verstanden, ein harmonischer Plan, der nicht erkannt ist, können sich nicht zu darstellenden Bewegungen verdichten, und der aufmerksame Lehrer wird sofort ⟨ohne etwas anderes als die „lautlosen" Bewegungen des Dirigierschülers wahrzunehmen⟩ wissen, wo die Materie des Werkes im Schüler unlebendig blieb.

Aber auch das Auswendiglernen eines Abschnittes will geübt sein, um so mehr, als wir darunter die Beherrschung einer Partitur bis in ihre kleinsten Einzelheiten verstehen. Der Schüler gehe am besten so zu Werke: Zunächst studiere er die Partitur als bloßes Musikwerk ⟨also ausschließlich auf die rein kompositionstechnischen Prinzipien hin und nicht auf die Gestaltung als Orchesterwerk⟩. Darnach untersuche er die einzelnen Gruppen der Partitur und studiere diese aufs gründlichste gesondert ⟨Streicher, Holzbläser, Blech und

Schlagwerk). Hierbei darf ihm kein kleinster Akzent entgehen, keines der kaum bemerkbaren vielen Hilfszeichen, die nach Bach die Orchesterstimmen zu zieren beginnen. Hat er sich an solche geduldige Kleinarbeit gewöhnt, so wird ihm dadurch bald neben einer großen Sicherheit der Partiturbeherrschung ein schnelles Erkennen von Parallelbeziehungen zuteil werden. Er wird also gründlich und ökonomisch arbeiten und die Werke in ungewöhnlicher Treue beherrschen. Nun erst darf der Versuch dirigiertechnischer Darstellung beginnen, der jetzt ruhig und mit Überlegenheit vorgenommen werden kann.

Durch Auswendig-Dirigieren soll der Schüler sich von Anfang an gewöhnen, das gedachte Orchester in seiner Phantasie vor sich zu haben und es dementsprechend zu dirigieren. D. h.: die I. Violinen müssen links von ihm spielen, der Klang des Fagotts wird rechts in der Tiefe des Orchesters hörbar werden; Trompeten und Posaunen nehmen die entfernteste rechte Ecke ein, während Celli und Kontrabässe sich auf der Diagonale von der Mitte links in den Hintergrund ziehen. Natürlich wollen diese Angaben nur einen mittleren Fall bezeichnen, so wie er oft bei modernen Orchesteraufstellungen vorkommt. Von Bedeutung ist nur, daß der Schüler überhaupt lerne, das Orchester räumlich zu empfinden und zu hören; daß seine Bewegungen Beziehung zu den betreffenden Orten der Musiker erhalten und sein Blick mit den Klangrichtungen aktiv die Künstler erfaßt.

Die stärkste Beziehung zwischen Dirigent und Orchester ermöglicht der alles überwachende Blick. Das Auge kräftigt augenblicklich das Band mit jedem Musiker, der solistisch oder durch Aktivität des Spiels hervortreten soll. Das immer anwesende Auge beruhigt und konzentriert, gibt Sicherheit für die Einsätze und mahnt zu intensivem Spiel. Durch das anfängliche Auswendig-Dirigieren schaffe sich der Schüler die

Möglichkeit, den Blick für diese Beziehungnahmen frei zu bekommen; damit wird er schnell die Gewohnheit entwickeln, durch das Auge das Orchester zu beherrschen.

Wir kommen nunmehr zur Praxis des Dirigierens, wie sie durch die gekennzeichnete Methode dargestellt und gelehrt werden kann. Dafür bedienen wir uns der I. Sinfonie von Beethoven, des „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß und der „Histoire du soldat" von Strawinski. Als Studienmaterial benutzen wir für alle drei Werke die Taschenpartiturausgaben des wiener Philharmonischen Verlages.

C. Beispiele aus der Praxis.

1. Beethoven: I. Sinfonie ⟨1. Satz⟩.

Adagio molto und Allegro con brio.

Aufgabe:

Die 12 Einleitungstakte ⟨Adagio molto ♩ = 88⟩ sind auswendig zu lernen und schlagtechnisch darzustellen. Dieser kühne Anfang muß zunächst in seiner harmonischen Bedeutung begriffen werden. Sein akkordliches Schema zeigt folgende Verbindungen:

I^7 ⟨V^7 F⟩ – IV ⟨I F⟩ | V^7 – VI ⟨II G⟩ | V^7 G – | IG ⟨VC⟩ – V^7 | V^7 – V^2 | I^6 – | V^6_5 – V^7 | I C – II^6 | I^6_4 – V^7 | VI – IV | I^6 – | V^7 – | C dur.

Das Charakteristikum dieser Einleitung ist ihre harmonische Unbestimmtheit. Auf die verschiedenste Weise werden Kadenzierungen begonnen, die in Ausweichungen enden. Gleich der erste ⟨Tonika-⟩ Akkord wird, erweitert durch die Septime b', zum Dominantseptimenakkord von F dur

umgedeutet. Daran schließt sich ⟨als anscheinend nach C dur zurückleitende Kadenzfortsetzung⟩ der Akkord der V. Stufe; aber auch dieser führt nicht nach C dur zurück, sondern endet in dem Trugschluß V – VI. Jetzt erst finden wir einen vollen Kadenzabschluß: auf die zur II. Stufe umgedeutete VI. ⟨von C dur⟩ folgt in breiter Entfaltung V – I; doch nicht C dur ist damit endgültig stabilisiert, sondern wir sind nach G dur gelangt.

1.–4. Takt.

Zunächst sind Auftakt und Abschlag zu erlernen in den Formen, wie sie im ersten Takt der Sinfonie zur Anwendung gelangen.

Der Schüler beginne mit einem präzisen Achtelauftakt. Damit er sich gewöhne, sofort das richtige Tempo anzugeben, zwinge man ihn, vor seiner ersten Bewegung den Anfangstakt zu singen und so den Auftakt gewissermaßen der Musik selbst zu entnehmen. Dieser Auftaktschlag soll einen bestimmten *f* Einsatz des ganzen Orchesters herbeiführen. Er muß also ausgeführt werden als Staccato-Schlag und wird in gleicher Weise vor dem zweiten Takte wiederkehren.

Die Untersuchung des harmonischen Aufbaus der Einleitung hatte den Übergangscharakter der Kadenz-Fortschreitungen erwiesen; somit können deren Abschlüsse nur Scheinschlüsse sein und dürfen nicht definitiven Charakter annehmen.

Das fünfte Achtel des ersten und des zweiten Taktes ⟨der zweitwichtigste Taktteil⟩ muß hier unbetont als Ausklang dargestellt werden. In der Komposition selbst ist dies dadurch ausgedrückt, daß beide kadenzierende Bewegungen nicht ⟨wie sie es ihrer inneren Tendenz nach zunächst müßten⟩ auftaktig, also auf dem dritten Viertel beginnen, sondern daß sie gerade entgegengesetzt, abschwächend, auf „eins" ihren Anfang nehmen.

Halten wir immer im Auge, daß der natürliche Ausgangsort der Bewegungen deren ordnende Norm ist. — Der dem Staccato-Auftakt entsprechende feste Herunterschlag „eins" wird daran mit minimalen Zeichen die folgenden Achtel des Taktes anschließen. Diese sind nicht eigentlich zu „dirigieren"; sie zählen die Zeit aus, ohne daß ihnen musikalische Ereignisse entsprechen. Wohl aber muß der Harmoniewechsel auf „fünf" wieder gestisch vollzogen werden. Zu diesem Zweck leitet das vierte Achtel auftaktmäßig mit einer leichten Schleife in den Abschluß auf „fünf" über:

Danach wiederholt sich dasselbe: „6" und „7" sind minimal zu markieren ⟨auszuzählen⟩, während „8" den folgenden Paralleltakt wieder mit einem Staccato-Auftakt einleitet.

Vor dem dritten Takt lernen wir eine neue Art des Auftakts kennen und im vierten eine neue Abschlußgeste. — Der Crescendo-Bläsereinsatz des dritten Taktes muß weich und singend erfolgen; der ihn vorbereitende Auftakt wird also Legato-Charakter tragen:

Aber auch die auszählenden Achtel des dritten Taktes nehmen an seiner gesanglich-dynamischen Entfaltung teil und wachsen langsam aus markierenden, kleinen Legato-Bewegungen in breit gestrichene *f* Achtel.

Die Melodie schreitet auf „fünf" und „sieben" dem nächsten Takte zu; beide Male bereiten steigernde Auftaktbewegungen diese Fortschreitungen vor, bis zu deren Höhepunkt auf dem Niederschlag des vierten Taktes.

Bisher haben wir ausschließlich die rechte Hand gebraucht; selbst das Problem des *fp* im ersten Takt konnte so gelöst werden ⟨die unmittelbare Folge des Staccato-Schlages ist die Kürzung des erklingenden Tones; hier wird sie Kürzung des erklingenden *f* zum *fp*⟩. Um aber noch aktiver das Orchester zu bestimmen, kann für alle bisher behandelten Takte die linke Hand zu Hilfe genommen werden. Und zwar führe der Schüler sie im Moment des ersten Herunterschlages ⟨also nach dem Auftakt der Rechten⟩ in Staccato-Bewegung von unten bis etwas über den normalen Schlagort empor, die Handfläche oben abdämpfend dem Orchester zugewandt. Während der folgenden leichten Zählandeutungen lasse er sie langsam wieder abwärts gleiten, bis sie auf „vier" auch ihrerseits die Abschlußschleife beginnt und, zusammen mit der Rechten, den Ton ⟨sozusagen verklingend⟩ an den Körper herannimmt.

Auf „sechs", „sieben" und „acht" muß sie ungezwungen unten verharren und den zweiten Takt dann genau wie den ersten ausführen. Im dritten ziehe man sie zur Intensivierung des Gesanges heran, indem sie steigernd und geöffnet vom fünften Achtel an links oben die Bewegungen der Melodie auf „fünf" und „sieben" angibt und als geschlossene Faust den Abschluß „eins" des vierten Taktes mitschlägt. Dieser Gebrauch der linken Hand ist ausschließlich expressiv darstellender Art; denn während die Rechte alle Achtel auszählt, beschränkt sie sich darauf, vom steigernden Crescendo der zweiten Hälfte des dritten Taktes an dessen entscheidende Entfaltung auf dem dritten und vierten Viertel nochmals gesondert darzustellen.

Um eine Darstellung der Musik handelt es sich hierbei wirklich. Aber nicht um eine Darstellung äußerlicher Art; sondern aller Gebrauch der linken Hand muß so erfolgen, als sei in ihr unmittelbar die Kraft des erklingen sollenden Tons selbst schöpferisch geworden. Ihre Zuhilfenahme darf

nur geschehen, wenn der Schüler dabei das Gefühl hat, in ihr den sich entfaltenden Ton selbst zu halten. Nur wenn die darstellende Geste so erfüllender Ausfluß des Inneren ist, wird sie unmittelbar vom Orchester begriffen und als natürlich und zugleich notwendig empfunden werden.

Wir sagten, im vierten Takte würden wir eine neue Abschlußgeste kennenlernen; der Anfang dieses Taktes birgt nämlich folgendes Problem: während der Akkord des ganzen Orchesters auf dem zweiten Achtel ausklingt, halten die I. Violinen singend das dritte Melodieachtel ⟨g''⟩ aus, an das sie die in den fünften Takt mündende Achtelbewegung unmittelbar anschließen. Es müssen also nacheinander zwei Abschlußbewegungen erfolgen und trotz des ersten Abschlusses die Geigen im *f* weiterklingen. Das kann nur durch verschiedenen Gebrauch beider Arme erfolgen. Man führe mit der Linken den Herunterschlag aus und lasse die geschlossene Faust sofort danach zur Höhe zurückeilen, wo sie sieghaft das g'' der I. Violinen auszuhalten hat. Erst nach „drei" sinkt sie mit einer beendenden Abschlußbewegung nach unten, um die Fortsetzung ausschließlich der rechten Hand zu überlassen. Diese hat indes die ersten beiden Achtel ausgezählt und das zweite mit einer schnellen Abschlußbewegung beendet; während des dritten ⟨dem g'' der Geigen⟩ pausiert die Rechte ⟨!⟩, um die Aufmerksamkeit ganz auf die I. Violinen zu konzentrieren. Danach erst nimmt sie mit dem vierten Achtel die Bewegung, und zwar nach links, wieder auf. Wir haben so nicht nur die verschiedenen beiden Abschlüsse ⟨auf „zwei" und auf „drei"⟩ zur Darstellung gebracht, sondern auf natürliche Weise auch die Scheidung von Akkord und Melodieauftakt im vierten Takt zu Bewegungen umwandeln können.

Es verlohnt sich festzustellen, was an diesen vier Takten gelernt worden ist:

1. beide Arten des Auftaktes,
2. beide Arten des Abschlusses,
3. der Gebrauch der linken Hand,
4. die voneinander unabhängige Anwendung beider Hände,
5. die Unterscheidung von darstellenden ⟨expressiven⟩ und nur auszählenden ⟨ordnenden⟩ Bewegungen,
6. die Vergrößerung der Bewegungen im Crescendo und ihre Abschwächung und Zurücknahme im Kadenzausklang.

Die Staccato-Form des Auftaktes ist gebraucht worden vor dem Beginn des ersten und des zweiten Taktes, seine Legato-Form vor dem dritten Takt; der angewandte Auftakt trat vor „fünf" und „sieben" des dritten Taktes artikulierend auf und gliedernd nach den *f* Abschlägen des vierten Taktes.

Der Legato-Abschluß diente zur Kadenzbeendigung des ersten und des zweiten Taktes ⟨in angewandter Form!⟩, der Staccato-Abschluß wurde nach „zwei" und „drei" des vierten Taktes vollzogen; trotzdem alle Schlußbewegungen inmitten von Takten vorkamen, benötigte jede die vollkommene ⟨1.⟩ Art des Fermatenabschlusses!

Die linke Hand wurde im ersten Takt abdämpfend zur Erzielung des *fp* verwendet; im Crescendo des dritten und bei der Violinenfermate des vierten Taktes diente sie als Mittel expressiv gestaltender Darstellung.

Die Unabhängigkeit beider Hände voneinander ermöglichte die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Abschlußbewegungen im vierten Takt und ebendort die Unterscheidung von dynamischer und melodischer Funktion in Gestalt der die ersten drei Takte krönenden Violinfermate und der zum Folgenden überleitenden fünf Achtel.

Durch die Vergrößerung der Bewegungen wurde das Crescendo des dritten Taktes dargestellt und durch ihre Abschwächung und Zurücknahme der Kadenzausklang des ersten und zweiten Taktes ermöglicht.

5.—7. Takt.

Mit dem Auftakt der I. und II. Violinen zum fünften Takt beginnt ein neues Moment: die Musik fängt an gleichmäßig weiterzuschreiten in Baßachteln, über denen sich zart der dreimalige Melodieanstieg der Violinen wölbt.

Die linke Hand ist zunächst ausgeschaltet; höchstens daß sie sich gegen Oboe, Klarinette oder Horn im fünften Takt mit leiser Abdämpfungsgeste erhebt, falls deren Klang die Motivbewegungen von Flöte und Fagott zu decken droht. Deren Einsatz aber reguliert der Blick, und erst mit dem vierten Achtel des siebenten Taktes geht die Linke wieder nach oben, um bis zu der großen Gesangsauftaktbewegung auf „acht" langsam crescendierend weiter in die Höhe zu wachsen.

Die rechte Hand muß vom fünften Takt an aufmerksam die Melodierundungen der Violinen darstellen. — Bis zu den Sechzehnteln der zweiten Takthälften haben wir in allen drei Takten nur Melodieumschreibungen der aufsteigenden Noten h′ ⟨im fünften⟩, c″ ⟨im sechsten⟩ und d″ ⟨im siebenten Takt⟩ vor uns. Diese Melodieumschreibungen dürfen nicht etwa zum dritten Achtel crescendieren, sondern sind als zart singende Ausklänge zu gestalten. Mit anderen Worten: nach dem schwereren Herunterschlag sollen die Legato-Achtel „zwei", „drei", „vier" nur wie Nachwirkungen jener größeren Bewegung die Zeit auszählen. Um ein geringes wird das fünfte Achtel dann sich ausbreiten, damit das erste der auftaktigen Sechzehntel Zeit zu ruhigem Erklingen gewinnt.

Wichtig ist, in den Takten fünf und sechs falsche Crescendi zu vermeiden; dazu dient dem Schüler das abdämpfende,

vorbeugende Emporheben der linken Hand. Der Schüler merke: bei melodischen Bewegungen aufwärts entsteht immer die Neigung, damit ein Anwachsen der Tonstärke zu verbinden. Ganz allgemein ist dieser Gewohnheit entgegenzuarbeiten, die hier um so mehr zu bekämpfen ist, als der großen Gesangssteigerung des siebenten Taktes nichts von ihrer in C dur einmündenden Intensität vorweggenommen werden soll.

Außerdem gewöhne sich der Schüler von Anbeginn an daran, die Crescendi sparsam auszuführen und nicht zu übersteigern. Soll wie hier nur ein *f* erreicht werden, so ist sorgfältig zu beachten, daß die Bewegungen und der Klang zunächst kaum merklich wachsen, um den Zielschritt zum *f* wirklich als Höhepunkt zu gestalten.

Die Resultate dieser drei Takte sind:

1. die Einbeziehung des Blickes,
2. das Vermeiden falscher Crescendi und die Abdämpfung „deckender" Töne,
3. das intensive Nachgeben der Bewegungen an Nuancen der Melodik,
4. die Ökonomik des Crescendo,
5. die Hervorhebung entscheidender Gesten.

In Takt fünf sind gleichzeitig drei Vorgänge zu überwachen: die melodieumspielende Bewegung der Violinen ⟨durch die Rechte dargestellt und geführt⟩, der Eintritt von Oboe, Klarinette und Horn ⟨von der Linken angegeben und in der Klangstärke reguliert⟩ und das vom Blick überwachte Aufsingen von Flöte und Fagott. Natürlich ist das Auge des Dirigierschülers anordnend und zusammenfassend in allen bisherigen Takten wirksam gewesen; hier aber tritt der Blick, solistische Instrumente hervorhebend, zum erstenmal in selbständiger Funktion auf.

Der Gebrauch der linken Hand erweitert sich in den Takten fünf und sechs. Die schon beim *fp* erlernte Ab-

dämpfungsgeste wird in ruhiger Bewegung vorübergehend zur Anwendung gelangen: vorbeugend, falls im Gesang der Violinen falsche Crescendi entstehen wollen, und korrigierend, falls die ausgehaltenen Bläsertöne des fünften Taktes deckend hervortreten.

Die verzierenden Umspielungen von h', c'' und d'' (in den Anfängen der Takte fünf, sechs und sieben) sind so darzustellen, daß die dem Herunterschlag (der Hauptnote, bzw. ihres Vorhalts!) folgenden Achtel durchaus als Ausklänge, d. h. sich verringernde Zählbewegungen, angegeben werden. Umgekehrt müssen die auftaktigen Gesangssechzehntel durch zarte, expressive Legato-Bewegungen die Möglichkeit zu ruhigem, bewußtem Aufklingen erhalten.

Die Ökonomik des Crescendo und seiner entsprechenden Bewegungen ist von um so größerer Wichtigkeit, als die Orchestermusiker dazu neigen, Crescendo und Decrescendo überhaupt nicht kontinuierlich, sondern meist nur stufenweise darzustellen; d. h. statt das Anwachsen des Tones über den ganzen Takt zu verteilen, vollziehen sie mit Vorliebe das Crescendo zu früh, so daß lange vor dem Ziel schon der Höhepunkt des Stärkegrades erreicht ist und dieser bestenfalls auf gleicher Höhe festgehalten wird. Umgekehrt wird das Diminuendo fast immer so ausgeführt, daß die einzelnen Noten sich zwar als diminuierende Grade der Klangstärke aneinanderreihen, jeder erklingende Ton jedoch unverändert seinen Stärkegrad behält, so daß wohl eine Folge von diminuierenden Klanggraden, aber kein ununterbrochenes Decrescendo entsteht.

Vom Decrescendo hat der Schüler außerdem zu merken: daß es in den Orchestern ebenso zu gering und zu langsam, als das Crescendo meist zu groß und zu schnell erfolgt!

Entscheidende Gesten, die hervorgehoben werden müssen, sind solche, die Höhepunkte und Zielorte von

Entwicklungen bedeuten. Deshalb muß das erreichte *f* nach den Steigerungen des dritten und des siebenten Taktes beide Male nicht nur durch einen die vorangegangenen Crescendo-Gesten an Größe, sondern auch an zusammenfassender Energie überragenden Niederschlag dargestellt werden.

8. – 12. Takt.

Nachdem die bisherigen beiden Taktgruppen harmonische und melodische Bewegung, kadenzierende Gruppenbildung und gesanglichen Fluß einander gegenübergestellt hatten, werden sie in den nächsten Takten in enge Beziehung zueinander gebracht. – Takt acht und zehn nehmen die Kadenzierungsstrebungen wieder auf, Takt acht ausweichend, Takt zehn verstärkt und zum Ziele führend; ihre Akkorde haben jetzt Gesangscharakter gewonnen und schließen sich ⟨„ten." bezeichnet⟩ eng aneinander an. Umgekehrt hat Gesangstakt „neun" gesteigerte harmonische Bedeutung gewonnen und führt, über den Trugschluß der VI. Stufe, zur entscheidenden Schlußkadenz. Mit dieser finden wir im elften Takt den Höhepunkt der Einleitung, dessen Intensität alles vorhergegangene *f* überstrahlen muß.

Der zum Akkordgrundton g′ aufsteigende *p* Unisonogang der Streicher ⟨in Takt zwölf⟩ darf dies g′ aber nicht zum Zielpunkt haben, sondern muß ausklangartig, von der ersten Note g der Tonleiter her, darin einmünden. Diese Sechzehntel sollten eher decrescendieren als sich entfalten: so, wie sich die anfängliche Unruhe der Akkordbewegungen zu dem einfachsten Verhältnis V–I glättet, rollen nun die Gesangssechzehntel im Takt zwölf in sich selbst zurück.

Im Takt acht schlägt die Rechte die Akkorde mit großen, halbweichen Gesangs-Achtelbewegungen, jeden neuen Akkordeintritt auftaktig vorbereitend, während die linke Hand nach dem Herunterschlag auf „eins" sofort wieder in die Höhe

geeilt ist. Dort hält und repräsentiert sie die vier Tenuto-Akkorde. Ist deren erster fast verstrichen, so gibt sie mit schneller Auftaktgebärde den Eintritt des nächsten an, den ihre Geste ebenso wie den vorhergehenden in der Höhe konzentrieren und umspannen muß. Nur der vierte, letzte Akkord des Taktes wird in entschiedener, auftaktiger Abschlußmanier beendet — im letzten Moment, nachdem er gesättigt ausgeklungen ist. Dieser Abschluß soll keinen Einschnitt herbeiführen, sondern nur die Beendigung des *f* bedeuten. Er wird also erfolgen, nachdem die Rechte das achte Achtel angegeben hat, unmittelbar vor dem Eintritt des nächsttaktigen *subito p*.

Takt neun und zehn ⟨als steigernde Parallele von Takt sieben und acht⟩ beginnen das Crescendo auf „drei", mit einer Instrumentationsanordnung, die Holz und Hörner dominieren läßt. Die Steigerung kommt in der stärkeren Kadenz der Takte zehn bis elf:

VI — IV | I^{6}_{4} ⟨statt I—II^{6} | I^{6}_{4} in Takt acht bis neun⟩,

fast crescendoartig zum Ausdruck. Die größere Intensität des Taktes neun wird gestisch dadurch dargestellt, daß auf „vier" die linke Hand hinzukommt, um in der zweiten Takthälfte jedes Achtel mitzuschlagen. Auf dem Höhepunkt ⟨Takt elf⟩ führen auf „eins" beide Hände einen unterstreichenden Hinunterschlag aus, nach dem die Linke gleich wieder zur Höhe zurückeilt, von wo sie während des anschließenden Decrescendo abwärts sinkt, so daß vom fünften Achtel an die Rechte den Takt allein zu Ende dirigiert. Im zwölften Takt ist die Linke zu benutzen, um abzudämpfen und einem möglichen falschen Crescendo der Streicher entgegenzuwirken.

Die Hornfigur des elften Taktes wird durch den Blick überwacht.

An diesen fünf Takten ist wichtig:

1. die Feststellung verschiedener Crescendo-Grade,

2. die Feststellung verschiedener Intensitätsgrade des Harmonischen,

3. die Darstellung des Decrescendo,

4. der pausenlose Übergang vom *f* zum *subito p*.

Dasselbe Crescendo vom *p* zum *f* nimmt verschiedene Intensitätsgrade an, je nach der Schnelligkeit, in der es vollzogen wird. In Takt drei und Takt sieben erstreckt es sich über den ganzen Takt; in Takt neun dagegen steht nur ein halber Takt für seinen Weg zur Verfügung. Dirigiertechnisch äußert sich diese Verkürzung der Zeit um die Hälfte für das gleiche Crescendo derart, daß die darstellenden Bewegungen umgekehrt doppelt so schnell wachsen und sich steigern müssen.

Die Kadenz des Taktes acht beginnt mit einem vollgewichtigen Tonika-Akkord, dessen *f* den Höhepunkt des vorangegangenen Crescendo bildet. Der Takt selbst hat seinen Schwerpunkt in diesem Akkord, birgt also keine weiteren harmonischen Steigerungsmöglichkeiten in sich. In Takt zehn beginnt die entsprechende Kadenzbewegung mit dem Akkord der VI. Stufe, durchaus zielstrebig zum Quartsextakkord des nächsten Taktes hinleitend. Diese Kadenz hat ausgesprochenen Crescendo-Charakter und verlangt für ihre dirigiertechnische Darstellung starke, weiterführende Auftaktgesten vor den Akkorden.

Das Decrescendo des elften Taktes wird von der rechten Hand durch Verkleinerungen der Bewegungen ausgedrückt, von der linken durch ein ruhiges Nachuntensinken bis zum völligen Aufhören der Geste auf „fünf".

Der Übergang von *f* zu *p subito* ⟨Takt acht⟩ ist so auszuführen, daß die rechte Hand zwar das letzte Achtel an-

schlägt, aber ohne ordnungsgemäß nach oben zu gehen; sie wiederholt nur abschlagartig die Geste „sieben". Währenddem nimmt die Linke eine auftaktige Abschlußbewegung nach „acht" vor ⟨in Art des dritten Fermatenabschlusses⟩. Damit ist die Rechte — durch das eben angezeigte Verhalten — vorbereitet, um, nahe an den Körper gerückt, die Achtel des neunten Taktes *subito p* zu beginnen.

Wir haben bei der Behandlung der ersten Aufgabe dem Leser nichts von dem erspart, was der Unterricht ergibt. Das aber ist eine solche Fülle von Resultaten, daß jene frühere Behauptung: „zwölf Takte gründlich erlernt und in allem Dirigiertechnischen beherrscht, bedeuten die prinzipielle Abwandlung einer ganzen Reihe immer wiederkehrender Probleme des Dirigierens", dadurch erhöht an Kraft gewonnen hat.

Der Fortgang des Studiums wird dies erhärten; schon jetzt nämlich ist der Schüler imstande, auf Grund der erworbenen Kenntnisse den größten Teil des Allegro con brio selbständig darzustellen und darüber hinaus für neue Probleme eigene Lösungen zu finden.

Aufgabe:

Die auswendige, dirigiertechnische Darstellung der ersten Hälfte des Allegro con brio ⟨Seite 3 — 13, Wiederholungszeichen⟩.

Seite 3 — 6.

Das Allegro con brio ⟨$\circ$ = 112⟩ beginnt mit den letzten vier Zweiunddreißigsteln der Einleitung. Für diese bestehen zwei Möglichkeiten der Ausführung: sie als einfachen Ausklang des Taktes zwölf aufzufassen, der im nachfolgenden motivisch verwertet wird, oder sie als den Beginn des Allegro con brio zu betrachten, mit dem das neue Tempo seinen Anfang nimmt. Während die erste Annahme dadurch zweifel-

haft wird, daß das Thema selbst nie ohne die vier Auftaktnoten wiederkehrt, sprechen gegen die zweite Beethovens eigene Metronombezeichnungen: ♪ = 88 und 𝅗𝅥 = 112, denen zufolge die Halben fast um die Hälfte schneller werden als die Achtel.

Die Lösung wird wohl darin gegeben sein, den ganzen Takt zwölf als ⟨das Decrescendo von Takt elf fortsetzenden⟩ Ausklang zu betrachten; d. h. der Unisonogang der Streicher aufwärts zum g′ entspricht der vorherigen decrescendierenden Bewegung der Hörner aus dem g′ abwärts und schließt sich, weiter nachlassend, ihr an. Das ist so auszudrücken, daß die linke Hand zu Beginn des zwölften Taktes mit einem leisen Legato-Auftakt den Streichereinsatz übernimmt, und, ohne weitere Bewegung, dessen Klangstärke im *p* unten hält, bis sie mit „drei", „vier" langsam sich zur abdämpfenden Gebärde bis in halbe Höhe genau unterhalb des natürlichen Ausgangsortes der Dirigierbewegungen erhebt. Die Rechte hat inzwischen mit geringen Legato-Strichen die metrischen Einheiten gezählt ⟨das ausklingende Fortschreiten der Bläser auf „fünf" wurde durch den Blick bewirkt!⟩ und führt „sieben" ⟨als ruhigen Abschluß⟩ nach links, zur Mitte hin, so daß sie hier genau in der Ausgangsstellung für das letzte Achtel, als dem Auftakt des kommenden Allabreves, endet. Den Abschluß auf „sieben" deutet die Linke durch ein Zurücknehmen an den Körper gleichfalls an, bleibt aber während des folgenden Auftaktes unbewegt stehen.

Die Kunst dieses Überganges besteht darin, Ausklangscharakter und Auftaktbedeutung zu vermischen. Man gebe das Allegro con brio zunächst ruhig, mit verhaltenem Charakter an und lasse das eigentliche Tempo erst mit dem *ff* auf Seite 4 zu voller Entwicklung gelangen. Auf jeden Fall ist zu vermeiden, daß das Allegro überhetzt beginnt und dadurch den zusammenfassenden *ff* Eintritt des C dur ab-

schwächt. Mit ihm ⟨siebenter Takt auf Seite 4⟩ müssen zum erstenmal alle Kräfte des Allegro voll entfaltet werden: der dynamische Höchstgrad ⟨*ff*⟩, die Konsolidierung der Tonart ⟨C dur⟩ und das feste Maß des Tempo ⟨Achtelbegleitung der Streicher⟩.

Die vier ersten Allegro-Takte sind von der Rechten in präzisen, nicht zu scharfen Staccato-Halben auszuschlagen, während die Linke, dabei jedesmal tiefer sinkend, abwärtig die Akkordeinsätze markiert. Von ihrem erreichten Tiefpunkt beginnt die Linke nach dem beendenden Niederschlag der Rechten, auf „zwei" des fünften Taktes auftaktig nach oben wachsend, das Bläsercrescendo zu dirigieren, das sie im sechsten Takt durch eine auftaktige Abschlußbewegung abbricht, während die Rechte auf der zweiten Halben des sechsten Taktes wieder die Streicher zu führen anfängt. Natürlich müssen beide Gruppen, Holz und Streicher, bei ihren Eintritten vom Auge erfaßt werden.

Dasselbe wiederholt sich in den Takten sieben bis zwölf, nur daß jetzt die Rechte den ganzen Crescendo-Takt zwölf mitdirigiert, auf dessen zweitem Halben sich die Linke, zur Faust geballt, zu einem Herunterschlag für das *sfz* in die Höhe hebt, das sie ⟨𝅗𝅥.⟩ mit Abschlußbewegung auf „zwei" endigt. Die Bewegungen der Rechten nehmen — in Takt dreizehn — nach leichter *sfz* Nuance sofort wieder ihren *p* Charakter an, während die Linke weiterhin die *sfz* ⟨in Takt drei und fünf auf Seite 4⟩ unterstreicht, bis mit dem dem *ff* vorangehenden Crescendo-Takte beide Hände plötzlich alle Kraft entfalten.

Alle *sfz* ⟨mit Ausnahme des ersten⟩ wuchsen ohne Crescendo aus gleichbleibendem *p* hervor. Es dürfen ihnen also keine steigernden Auftakte vorangehen. Um dennoch scharf das *sfz* markieren zu können, steige die Linke im Moment des Auftaktes von ihrem vorherigen Abschlußort, auf dem

sie verharrte, jedesmal zur Höhe des Ausgangsortes der Bewegungen empor ⟨aber näher an den Körper heran⟩ und führe von dort nach vorn abwärts die *sfz* aus.

Takt sechs ⟨Seite 4⟩ zeigt ein typisch Beethovensches Problem: die Crescendo-Überleitung nur eines Taktes aus einem langen *p* zu einer ebenso ausgedehnten *ff* Fläche. Um ganz die gewollte Wirkung zu erreichen, muß in den vorhergehenden Takten alles zurückgehalten worden sein: Bewegung, innere Kraft, Intensität des Tempo. Jetzt aber sollen diese Momente in minimalem Zeitraum zu höchster Kraft sich steigern, um mit den Kadenzschlägen der folgenden Takte zusammenraffend den Höhepunkt des C dur zu erreichen. Dessen Eintritt wird unterstrichen durch eine auftaktige Bewegung, die an Größe und als anordnende Gebärde alles Vorangegangene überragen muß. Diese Geste wird somit die Höchstgrenze sein, der sich alle bisherigen Bewegungen unterzuordnen haben.

Das große C dur aber krankt daran, daß in der Folge die sich entsprechenden Streicher und Holzbläser ungleich stark hervortreten und daß der zweimalige Eintritt von Blechbläsern und Pauke alles andere zu übertönen vermag. Wieder dirigieren wir Streicher und Holzbläser gesondert: die Streicher mit der das Metrum weiterführenden Rechten und die Bläser, wie früher, mit der Linken. Da vor allem die *ff* Achtel der begleitenden Streicher ⟨in den Bläsertakten⟩ zu stark sind, mache die Linke zu den Bratschen, Celli und Bässen hin gleich nach dem Niederschlag die aus der Einleitung bekannte *fp* Abdämpfungsbewegung. Im dritten Takt ⟨Seite 5⟩ beginnt die Linke die Führung der Bläser. Die Rechte aber dirigiert nach Angabe des Akzents diesen Takt groß zu Ende und das folgende „eins" als ⟨eingeschobene⟩ *fp* Bewegung. Danach wendet sie sich mit abdämpfender Gebärde auftaktig vor dem fünften Takte dem Blech und der Pauke zu. Mit

scharfem *ff* Auftakt am Schlusse dieses Taktes übernimmt sie wieder die Führung der Streicher.

Neue dirigiertechnische Probleme haben die eben behandelten zwanzig Takte kaum gebracht. Hervorzuheben wären:

1. der völlig selbständige Gebrauch beider Arme ⟨für verschiedene Gruppen und Klangstärken angewandt⟩;

2. verschiedene Arten des *sfz* ⟨das *p crescendo sfz* und das *p subito sfz*⟩;

3. das explosive Crescendo ⟨als Übergang vom *p* zum *ff*⟩;

4. Klangretuschen durch Dirigieren.

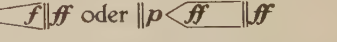
Die charakterisierende Selbständigkeit beider Arme hat solche Bedeutung, daß das Hauptprinzip des Dirigierens: „die rechte Hand hat alle metrischen Werte aufzuzeichnen", im vorstehenden durchbrochen worden ist. Wohl sind die im fünften Takt des Allegro ⟨Seite 3⟩ einsetzenden Bewegungen der Linken für das Crescendo der Holzbläsergruppe mehr expressiver Art als metrisch aufzeichnend, allein die Rechte pausiert an dieser Stelle ganz und setzt auftaktig erst wieder mit den ruhig auszählenden Staccato-Schlägen für die Streichergruppe ein. Natürlich sind solche Aufteilungen nur möglich, wo sie sich als zweckmäßig und wie von selbst ergeben. Hat man sie aber anwenden können, so wird der anschließende zusammenfassende Gebrauch beider Arme gleichzeitig um so konzentrierender und kraftvoller wirken.

Am interessantesten ist vorläufig der Takt fünf auf Seite 5, wo durch den voneinander unabhängigen Gebrauch beider Hände drei verschiedene Tätigkeiten für die drei Gruppen des Beethoven-Orchesters dargestellt werden. Während die Linke kraftvoll die Gruppe der Holzbläser führt, hat die Rechte vorbeugend eben den Eintritt von Blech und

Pauke abgedämpft und unmittelbar danach mit starker Auftaktgeste die *ff* fortsetzende Melodielinie der Geigen vorbereitet. Erweiternd wäre hierzu noch zu sagen, daß sich in diesem Takt nicht unvermittelt *p*- und *ff*-Gesten für Blech und Streicher folgen sollen, sondern daß die abgedämpften Bläser mit energischer Crescendo-Bewegung zielstrebig in das „eins" des nächsten Taktes ⟨den Beginn der Perioden-wiederholung⟩ geführt werden müssen.

Die verschiedenen Arten des *sfz* sind genau zu unterscheiden; und zwar gilt das nicht nur für die eben erörterten Typen des *p crescendo sfz* und *p subito sfz*, sondern ganz allgemein für den Stärkegrad des *sfz*. Ein *sfz* auf *p* Grund wird eine andere Stufe der Klangstärke hervorrufen als ein solches, das im *mf, f, ff* oder *pp* erfolgt.

Das explosive Crescendo aus dem *p* ins *ff* ist von ungeheurer Wirkung, wenn es trotz der Schnelligkeit kontinuierlich erfolgt. Diese Gleichmäßigkeit der wachsenden Tonstärke ist schwer zu erzielen; gewöhnlich hört man statt dessen:



Nichts ist so relativ wie der Klangwert der einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen des Orchesters. Mattigkeit im Spiele des einen, zu große Intensität des Ausdrucks bei einem andern verändern sofort die Beziehungen ⟨vergrößern oder verringern den Weg⟩ vom *p* zum *f*. Das kontrollierende, abwägende Ohr des Dirigenten kann dem kaum aufmerksam genug folgen, um hier zu Abdämpfung und Zurückhaltung, dort zu Belebung und Steigerung in den Bewegungen ⟨und damit im Klang der Instrumente⟩ Anlaß zu geben. Der Schüler merke sich daher: Klangretuschen im Moment des Dirigierens gehören zur wichtigsten Tätigkeit des Dirigenten. Sie sind sowohl auf Grund von Erfahrungen für bestimmte

Stellen als auch im unmittelbaren Anschluß an das Geschehen des Spiels intuitiv zu vollziehen.

Seite 6–9.

Das Crescendo auf Seite 6 muß vorsichtig ausgeführt werden. Da *ff* schon vorher als Klangstärke erreicht war, hat das Crescendo mehr als Intensitätsverstärkung denn als weitere Klangsteigerung zu erfolgen. Das kommt deutlich in der Komposition selbst zum Ausdruck durch das ungeduldige Weitereilen von Ton zu Ton aufwärts bis zum c‴ ⟨nach dem zweiten Viertel des dritten Crescendo-Taktes⟩. Dirigiertechnisch wird diese Intensitätssteigerung herbeigeführt durch erregte kleine Unterteilungen der Halben des letzten Crescendo-Taktes, die aber nicht als metrisch strenge Zeichnung, sondern mehr expressiv darstellend zu erfolgen haben. Auch hier ist zu beachten, daß das Crescendo erst allmählich und nicht zu früh beginnt, dann aber einmündend größte Intensität gewinnt.

Über die *ff* Takte zwei bis fünf von Seite 7 ist nichts Neues zu sagen. Wohl aber ist zu beachten, daß die folgenden Abschlußtakte ⟨sechster Takt⟩ die Gruppen des Orchesters höhepunktmäßig zusammenfassen und dafür den konzentrierten Gebrauch beider Arme in Anspruch nehmen. Diese Bewegungen dürfen nicht zu staccatoartig kurz sein, sondern müssen entsprechend den, den Raum füllenden, laufenden Baßachteln mehr portatomäßig schwer erfolgen. Erst die Schläge des zweiten und dritten Taktes auf Seite 8 sind beendend wieder ganz kurz auszuführen.

Im dritten Takt beginnt das zweite Thema. Der Auftakt dafür muß etwas über die normale Dauer von dem vorangegangenen Niederschlag abgehoben werden, so daß ein kaum merklicher Einschnitt entsteht. Das ist zu erzielen, indem die Bewegung nach dem Niederschlag einen Augenblick lang

verharrt und danach erst, von der Rechten allein ausgeführt, in ruhigen Portato-Schlägen weitergeht.

Die ⟨immer im *p* erfolgenden⟩ *sfz* der Takte acht bis elf auf Seite 8 werden von der linken und der rechten Hand abwechselnd ausgeführt; und zwar gibt die bis dahin ruhende Linke das Bläser*sfz* auf „zwei" aus halber Höhe des Schlagortes abwärts an, mit geringer Bewegung zum Körper hin, der die Rechte durch korrespondierende, anstoßartige leichte Akzente auf den zweiten Halben der Takte aufwärts antwortet. Das Baß*sfz* des letzten Taktes wird wieder, wie vorher, von der Linken dargestellt.

Vor den vier *f* Takten auf Seite 9 geht die Linke auftaktig in die Höhe, um die drei *f* Halben akzentuierend mitzuschlagen, während die Rechte die anschließenden Achtel des Taktes sechs durch eine anstoßende Bewegung ab- und hervorhebt. Dazu führt sie den Niederschlag des Taktes sechs kurz beendigend aus, als befände sich auf dem zweiten Viertel des Taktes statt eines Viertels ein Sechzehntel mit nachfolgender Achtelpause mit Punkt ⟨𝅘𝅥𝅯.⟩.

Man beachte die *sfz* auf Seite 9 ⟨nach den sich wiederholenden, eben behandelten Takten⟩ und das sich unmittelbar daran anschließende Crescendo zum *ff*. Dieses ist durch die mehrfachen auftaktigen Anläufe so hervorgehoben, daß seine Viertel die Abschlußkadenz mit größter Wucht vollziehen müssen. Hierfür verwende man wieder die expressive Unterteilung der Abschlußbewegung.

Wir haben neu dazugelernt:

1. das Intensitäts-Crescendo ⟨ausgeführt mittels expressiv darstellender, unterteilender Bewegungen⟩,

2. den Intensitätsschluß ⟨ausgeführt mittels expressiv darstellender, unterteilender Bewegungen⟩,

3. den Portato-Schlag,

4. den gliedernden Auftaktakzent,
5. die gliedernde Abschlußbewegung,
6. die Darstellung unmittelbar aufeinanderfolgender *sfz* ⟨vermittels des Gebrauchs beider Hände⟩.

Steigerungen aus dem *ff* werden sowohl crescendierend als auch abschließend durch Intensitätsverstärkung ⟨also expressiv darstellend⟩ ausgeführt. Unterteilung der normalen Schlagbewegung ist das natürliche Mittel, die wachsende, alle Einzelheiten ergreifende Intensitätssteigerung auszudrücken.

Zwischen den polaren Schlaggegensätzen des Staccato und des Legato steht in der Mitte, als Verbindung beider, der Portato-Schlag. Dieser kann, je nach dem Charakter der darzustellenden Musik, mehr zur Form der Staccato-Bewegung oder zu der des legatohaften Streichens neigen. Seine Varianten sind unbegrenzt wie die Zwischenstufen des Staccato–Legato.

Auftakt- und Abschlußbewegung können gliedernd hervorheben: der Auftakt ⟨durch energievollen Anstoß⟩ den durch ihn dargestellten Beginn eines Phrasenabschnittes; der Abschluß ⟨durch minimal überdehnendes Aushalten⟩ den Ausklang eines mit ihm schließenden Phrasenabschnittes.

Synkopierende, nicht mit der metrischen Zeichengebung zusammenfallende Akzente werden dargestellt durch die ⟨vor- und nachher pausierende⟩ linke Hand; reguläre, d. h. mit Schlagbewegungen zusammenfallende Akzente durch Anstoßbewegungen der sie angebenden Rechten.

Seite 9–13.

Ebenso wie die *f* Schläge der Seite 9 auf das erste Thema zurückgriffen, entspricht das *pp* auf Seite 9 dem ruhigeren Charakter des zweiten Themas. Dementsprechend werden

die darstellenden Bewegungen der Rechten weich portatoartig erfolgen, nach dem heftigen Abschluß auf „eins", den die Linke, gleichzeitig abdämpfend, tief nach unten vollzogen hat. Der Einsatz der Oboe und des Fagotts ⟨auf Seite 10⟩ wird nur durch den Blick angegeben, während die Rechte ruhig weiter *pp* Portato-Bewegungen ausführt. Die Linke darf für diese Bläsereintritte nicht herangezogen werden; fallen die Crescendi von Oboe und Fagott zu groß aus, so genügt es, die Rechte während des Schlagens abdämpfend näher an den Körper heranzunehmen. Die Linke aber muß während der ganzen Zeit bereit sein, dem Crescendo vorzubeugen, das vom dritten Takt der Baßmelodie an mit deren Aufwärtssteigen gewöhnlich beginnen will.

Wir haben schon früher auf die Tatsache verwiesen, daß Aufwärtsbewegung und Crescendo durch die Musiker oft identifiziert werden. Hier ist die absolute Vermeidung jeglicher Verstärkung um so wichtiger, als den abschließenden drei Crescendo-Takten ⟨auf Seite 10⟩ nichts von ihrer Steigerungsmöglichkeit vorweggenommen werden darf. Um diese drei Takte ganz zu entfalten, ziehe man gleich bei ihrem Beginn, die Baßmelodie expressiv steigernd, die Linke mit heran. Das beendende *f* danach muß höhepunktmäßig durch einen entscheidend nach oben geführten Auftakt unterstrichen werden, dem die Rechte ⟨nach dem Herunterschlag⟩ mit einer Anstoßbewegung auf „zwei" antwortet. Die im ersten und zweiten Takt von Seite 11 folgenden Akzente sind „guttaktteilig" durch scharfe Schläge anzugeben, nach denen die Linke die „Einsen" markiert, bis sich beide Arme zu einem entscheidenden Herunterschlage vor dem *ff* ⟨auf Seite 11⟩ heben. Die danach folgenden, durch ihre harmonische Intensität steigernden verminderten Septimenakkorde ⟨Takt sechs und acht auf Seite 11⟩ müssen beide durch einen leichten Akzentschlag gewissermaßen „angesetzt" werden. Die Uni-

sono *sfz* sind wieder beendend, wie lauter gutteilige Abschläge auszuführen. Mit deren letztem jedoch geht die Bewegung auftaktig in die Höhe, um einen vollkommenen Abschluß vorzubereiten ⟨dritter Takt von Seite 12⟩.

Die folgenden Takte im *p* sind nur von der Rechten anzugeben, die für die *subito sfz* mit den entsprechenden zweiten Halben jedesmal kurze scharfe Anstoßbewegungen verbindet. Erst mit dem ⟨Seite 13⟩ *ff* bezeichneten letzten Auftaktviertel geht die Linke, dieses markierend nach oben, um den Abschluß auf „eins" beendend mitzuschlagen und danach sofort in die Höhe des Schlagortes zurückzukehren. Von hier aus dirigiert sie allein, mit den Halben abwärts sinkend, die diminuierenden Bläser. Die Rechte, die inzwischen unten geblieben ist, erhebt sich nur, um den unterbrechenden *ff* Schlag der Streicher unabhängig von der weiter diminuierenden Linken anzugeben.

Folgendes bleibt aus den eben gemachten Ausführungen zu beachten:

1. die dirigiertechnische Darstellung melodischer und harmonischer Veränderungen,

2. die Anwendung gleicher, herunterschlagähnlicher Bewegungen für eine Aufeinanderfolge nicht unterschiedener *sfz* Werte,

3. der Funktionsaustausch beider Hände.

Niederschlag, Auftakt und Akzent sind die elementaren Mittel, um Veränderungen melodischer und harmonischer Art dirigiertechnisch darzustellen. Ihren abwechselnden Gebrauch verlangen die ersten vier Takte von Seite 11, ebenso die anschließenden sechs Takte.

Gleichwertige und gleichlange *sfz* Noten, wie der erste und zweite Takt von Seite 12 sie zeigen, sind durch lauter Niederschlagbewegungen auszuführen, deren

jede, ähnlich den ganztaktigen Schlägen, sofort zum Ausgangsort zurück in die Höhe eilt.

Der Funktionsaustausch zwischen rechter und linker Hand wird sich vollziehen, wo gleichzeitig zwei verschieden wichtige Beziehungen darzustellen sind. Dem entsprechen in unserem Fall das kontinuierliche, in die Wiederholung einführende Decrescendo der Holzbläser ⟨Seite 13⟩ in der Linken und die ⟨durch den *ff* Schlag gekennzeichnete⟩ Erwartung der Wiederholung in der pausierenden Rechten.

Aufgabe:

Die auswendige dirigiertechnische Darstellung der zweiten Hälfte des Allegro con brio.

Seite 13–18 ⟨Durchführung⟩.

Die dreimalige Aufeinanderfolge der viertaktigen Periode, welche den zweiten Teil des ersten Satzes der Sinfonie beginnt, ist wieder von der Rechten auszuführen. Es empfiehlt sich, an den *f* Herunterschlag jedesmal auf dem zweiten Taktteil eine auftaktige Abschlußbewegung der Linken anzuschließen. Während dieser geht die Rechte kaum merklich nach oben an den Schlagausgangsort und stellt von dort mit minimalen Gesten die nächsten drei Takte dar: den ersten, *p* Takt, nur auszählend, den zweiten und dritten mit die heruntersteigenden Baßtöne und die Synkopen verdeutlichenden leicht elastischen Schlägen.

Die beiden viertaktigen *fp*- und Staccato-Perioden ⟨zwölfter Takt von Seite 14⟩ sind mit kurzen Zählbewegungen nach dem akzentuierten *fp* Herunterschlag weiter nur von der Rechten anzugeben, während die Linke bereit ist, eventuell abdämpfend einzugreifen, besonders gilt das für die vierten, die Abschlußtakte dieser beiden Perioden.

Erst bei den *pp* Takten ⟨Seite 15⟩ kommt sie zur Rechten hinzu, die, selbst das *pp* unterstreichend, den Auftakt zu

diesen Takten mit vorbeugender, den Ton an den Körper herannehmender Gebärde ausgeführt hat.

Vom siebenten Takt an beginnt die Linke mit großen Crescendo-Gesten an den Bewegungen teilzunehmen, um dazu zu verhelfen, innerhalb des kleinen Zeitraums von zwei Crescendo-Takten wirklich aus dem *pp* ins *ff* zu gelangen. Das *ff* beendet die Linke durch einen auftaktigen, in die *fp* Gebärde übergehenden Abschlag. Danach zählt die Rechte allein die vier *p* Takte aus, während das Auge abwechselnd die I. und die II. Violinen unterstützt und führt. Bei dem *f* ⟨Seite 16⟩ ist darauf zu achten, daß die Bewegungen nur vorsichtig vergrößert und verstärkt werden, damit der Unterschied des *f* zu dem von beiden Händen angegebenen, vorangegangenen *ff* ohne Mühe erhalten bleibt. Das *sfz* der I. Violinen im dritten Takt auf Seite 16 fixieren wir mittels der schon bekannten auftaktigen Anstoßbewegung der Rechten, um ⟨mit dem Decrescendo im vierten Takt⟩ in schnellem Übergang die Schläge verkleinernd zu leichten Zählbewegungen umzuwandeln. Diese beginnen die neue Viertakt-*p*-Periode, die dreimal wiederkehrt und sich aus zwei laufenden Staccato- und zwei gleitenden Legato-Takten zusammensetzt. Es empfiehlt sich, am Schlusse jedes vierten Taktes die Bewegung ⟨nach dem Schlag für das zweite Halbe⟩ einen Moment lang verharren zu lassen, um so die Möglichkeit zu gewinnen, die folgende Periode mit dem Schlag nach unten wirklich neu zu beginnen. Dies gilt allerdings nicht für den Abschluß der dritten Periode, die in die folgenden drei Einzeltakte unmittelbar übergeht ⟨Portato-Schläge⟩, um mit Zuhilfenahme der linken Hand im vierten über nur einen Takt hinweg *ff* zu erreichen. Für dieses Crescendo ⟨Seite 17⟩ gilt das oben über das Intensitätscrescendo Gesagte; ebenso muß der Eintritt des *ff* mit großem Niederschlag wie früher ausgeführt werden.

Wieder stehen sich hier Streicher und Holz, attackierende Staccato- und groß aufsingende Legato-Gruppen gegenüber und wieder repräsentieren die Hände gesondert diese Gegensätze, während durch den Blick der Einsatz des Blechs kontrolliert wird. Um den nach oben stürmenden Staccato-Achteln des Taktes acht auf Seite 17 größere Anstoßkraft zu verleihen, schlage man das zweite Halbe abschlußartig mit halber Bewegung links seitwärts nach unten und gehe erst auf dem vierten Viertel in heftigem Auftakt nach oben. Die Legato-Schläge der Linken dürfen jetzt nicht zu groß sein, sondern müssen nur intensiv gespannt erfolgen, soll doch der Ton der dünneren Holzbläser nicht vorzeitig entlassen, sondern bis zuletzt in konzentriertem *ff* Gesang gehalten werden. Mit dem Eintritt der Streichersechzehntel beginnt die Rechte wieder zu dirigieren (auf dem zweiten Halben dieses Taktes).

Die wichtigen *ff sfz* des zweiten und dritten Taktes von Seite 18 gibt die Linke folgendermaßen an: die eigentlichen Niederschläge werden nur angedeutet, und erst auf dem schlechttaktteiligen zweiten *sfz* Viertel geht die Linke mit scharfem Stoße ganz nach unten, dann kehrt sie sofort danach, auftaktig, als zweites Halbes nach oben zurück.

Bei den zusammenfassenden *ff* Schlägen kommt die Rechte hinzu, die nach dem letzten Schlag mit aufhörenden, kleinen Bewegungen den Wert des Holzbläser-Decrescendo zu Ende zählt. Während dieses Decrescendo selbst hat sich die vorherige Bewegung der Linken zu abdämpfender Gebärde gewandelt. Sie war nach dem Niederschlag des Taktes sechs oben stehen geblieben, kehrt nun aber mit dem zweiten Halben des Taktes sieben auftaktig zu den Dirigierbewegungen zurück, mit denen sie die Holzbläser in großer Steigerung zur Reprise führt. Mit dem Streicherauftakt kommt die Rechte hinzu, die danach in normaler Weise wieder Träger der metrischen Zeichnung wird.

Als besondere Fälle der Dirigiertechnik finden wir in der Durchführung:

1. den dynamisch gestaltenden Auftakt,
2. den motivisch gliedernden Abschluß,
3. die dirigiertechnische Aneinanderreihung der Perioden,
4. die Schlagunterteilung als expressiv darstellendes Moment.

Des dynamisch *pp* gestaltenden Auftaktes, wie wir ihn auf Seite 15 vor dem fünften Takt kennengelernt haben, werden wir uns des öfteren bedienen. Seine Ausführung: an den Körper zurück, statt auftaktig in die Höhe, ist bei rationellem Gebrauch von sicherer Wirkung.

Ebenso ist der motivisch gliedernde Abschlag, wie ihn gleich im Beginn der Durchführung der erste *f* Akkord zeigte, ein unentbehrliches Hilfsmittel, um in einer Periode vereinte, gegensätzliche dynamische oder melodiebildende Werte voneinander abzuheben. Man beachte seine Darstellung durch die linke Hand.

Ferner hat die dirigiertechnische Art der neu ansetzenden Aneinanderreihung von Perioden ⟨Seite 15, Auftakt vor Takt eins⟩ allgemeine Bedeutung. Das dafür gebrauchte Hilfsmittel ⟨plötzliches Verhalten der Bewegung auf dem Auftakt, um so einen „beginnenden" Niederschlag zu erzielen⟩ zeigt weiter, welche Fülle der Nuancierungen durch die wenigen Grundbewegungen dargestellt werden kann.

Die Schlagunterteilung als expressiv darstellendes Moment finden wir ebenso im achten Takt von Seite 17 wie im zweiten und dritten Takt auf Seite 18. Im ersten Fall dient sie, von der Rechten ausgeführt, dazu, dem Ansturm der Streicherachtel erhöhte Anstoßkraft zu verleihen; im zweiten stellt die Linke dadurch das synkopische *ff sfz* der singenden Holzbläser dar.

Seite 18—27 ⟨Reprise und Coda⟩.

Für die im *ff* erfolgende Reprise gilt zunächst alles früher Gesagte, nur daß die Auftakte des ersten und zweiten Taktes gleich mit unterteilender, verstärkender Schlagbewegung ausgeführt werden. Um im fünften Takt von Seite 19 einen präzisen, mühelosen *p* Einsatz der Streicher zu erzielen, wende man die schon mehrfach erwähnte, nach dem Schlaganstoß stehenbleibende Bewegung an und nehme statt deren nicht etwa eine, wenn auch leichte Akzentuierung zu Hilfe. Die Orchestergruppen sind in der Reprise wieder getrennt durch die Rechte und die Linke darzustellen, so daß der eben erwähnte Streichereinsatz als einmalige Geste der Rechten hinzukommt, bis diese mit dem achten Takt auf Seite 19 wieder ganz die Führung übernimmt und die folgenden Takte crescendierend allein ausschlägt. Erst bei dem *ff* der Holzbläser im vorletzten Takt von Seite 19 kommt umgekehrt die Linke für die letzten drei *ff* Halben hinzu, die sich später darauf beschränkt, nur die Herunterschläge des ersten und dritten Taktes sowie die *sfz* im fünften und sechsten Takte von Seite 20 mit anzugeben. Die *ff sfz* von Takt eins und drei werden, durch leichte Unterteilungsbewegungen seitwärts, von der rechten Hand markiert.

Das auf Seite 20 beginnende zweite Thema war in der Exposition vorbereitet worden durch ein leicht dehnendes Verhalten des seinem Auftakt vorhergegangenen Niederschlags. Diese kaum merklich gewesene Vorbereitung tritt jetzt als minimales Beruhigen und einführendes Decrescendo der Unisonostreicher des achten Taktes von Seite 20 in Erscheinung. Man beachte, daß der fünfte und sechste Takt von Seite 20 als scharfe Staccato-Schläge, die anschließenden beiden als breit haltende Legato-Bewegungen auszuführen sind.

Von den ersten vier Takten ⟨auf Seite 25⟩ an gebe man Holzbläser und Legato wieder durch die Linke, Streicher und

Staccato durch die auszählende Rechte. Es empfiehlt sich, mit dem Beginn der Bewegung, durch die die Rechte die Streicher führt, die Linke jedesmal in abdämpfender Geste aufhören und erst nach den Streichern, entsprechend der musikalischen Gliederung, auftaktig mit dem Holz auf „zwei" wieder eintreten zu lassen ⟨fünfter Takt von Seite 25⟩. Die drei Crescendo-Takte aber werden gemeinsam sowohl als Stärkegrad- wie als Intensitätssteigerung ausgeführt, um wahrhaft groß in die wuchtigen Bewegungen für die drei zweitaktigen Kadenzversuche ⟨Seite 26⟩ vor der Coda überzuführen. Diese Schläge dürfen nicht zu kurz erfolgen, sondern müssen als Staccato-pesante-Gesten dargestellt werden, da sonst die nachschlagenden Bässe und Celli an Wucht verlieren. Man vergesse nicht, die dritte Kadenz ⟨fünfter und sechster Takt von Seite 26⟩ zusammenfassend mit erhöhter Kraft zum Abschluß zu bringen.

Die Coda selbst muß mit großem Niederschlag beginnen. In ihren ersten beiden Takten veranlasse die die Unterteilungswerte minimal andeutende Energie der Rechten die I. Violinen, Celli und Bässe zu kraftvoller Ausführung des Themakopfes; im dritten ziehe der Blick anordnend Blech und Pauke hinzu, und im vierten veranlasse die Linke auftaktig steigernd die Holzbläser zu einem entsprechenden *ff* und bereite gleichzeitig damit den *sfz* Eintritt der zweiten viertaktigen Periode vor. Das wiederholt sich dreimal. Auf Seite 27 aber erst tritt im *ff* des sechsten Taktes der krönende Höhepunkt des ganzen Satzes ein. Dafür muß zum erstenmal die größte, bedeutsamste Geste des Dirigenten in Anwendung gelangen, die also bewußt bis hierhin aufgespart sein muß und vorher auch nicht andeutungsweise erreicht werden darf. Um sie zu verstärken, kann auch vor ihrem Niederschlag der Auftakt nach seinem Beginn einen Moment verharren, so daß dadurch die Ausführung des „eins" eine ent-

schlußähnlich entscheidende Bedeutung gewinnt. Mittels einer eingeschobenen, akzentuierenden kleinen Unterteilungsbewegung seitwärts gebe man den Paukeneintritt des zweiten Viertels gesondert an. Die Sechzehntel der Pauken müssen deutlich als solche erfolgen und dürfen nicht etwa als schnelles Tremolo ausgeführt werden.

Alle Akkorde der letzten sechs Takte sind abschließend zu dirigieren, wobei man es unterlasse, die Pausen nach den Akkorden ⟨im sechsten, fünften und vierten Takt vor Schluß⟩ scharf auftaktig anzugeben, sondern gewissermaßen nur die zusammenfassenden Abschläge selbst ausführe. Die beendenden letzten drei Akkorde sind gleichwertig nach unten zu schlagen.

Die Erörterung der Reprise und der Coda haben gezeigt:

1. Die wachsende Bedeutung der Schlagunterteilungen,

2. die wachsende Bedeutung des minimal verharrenden Auftakts,

3. den Staccato-pesante-Schlag für nachschlagende *ff* Noten,

4. die Bedeutung der Höhepunktgeste.

Die Andeutung von Schlagunterteilungen gewinnt eine immer größere expressiv darstellende Kraft. Sie kommt mit dem Eintritt der Coda ⟨siebenter Takt von Seite 26⟩ jetzt auch für die Energieverstärkungen kleinster Werte in Betracht und dient auf dem Höhepunkte dazu, dem Paukeneinsatz krönende Bestimmtheit zu verleihen.

Ebenso gewinnt das minimale Verharren nach angefangener Auftakt- ⟨oder auch Niederschlags-⟩ Geste immer reichere Bedeutung. Auf Seite 27 haben wir es gebraucht, um sogar die Höhepunktgeste noch unterstreichen zu können.

Als neue Nuance des Staccato-Schlages finden wir das Staccato pesante zur Hervorhebung von wichtigen *ff*

Nachschlagnoten. Es kann noch gesteigert werden durch Andeutungen der Schlagunterteilungen.

Die Höhepunktgeste muß durchaus einmalig sein, als Bildwirkung wie als Kraftäußerung soll sie ebenso neu wie überragend zu dem Vorangegangenen hinzutreten.

Das Resultat der bisherigen Unterrichtsarbeit ist von so erzieherischer Bedeutung für den Schüler, daß wir ihm nunmehr ohne weiteres die selbständige Lösung von Aufgaben anvertrauen können. Wir werden deshalb im folgenden nur noch wesentlich neue Züge der Dirigiertechnik erwähnen und betrachten zu diesem Zweck nacheinander die weiteren drei Sätze der I. Sinfonie von Beethoven.

Beethoven: I. Sinfonie ⟨2. Satz⟩.

Andante cantabile con moto. ⟨♩ = 120.⟩

⟨Partitur Seite 28–40.⟩

Das Kennzeichen des den Satz beginnenden Themas ist graziöses Singen. Durch dieses wird der von Beethoven selbst vorgezeichnete Gegensatz von Staccato und Legato innerhalb des Themas beim Vortrag zu der Annäherung: zartes Portato und crescendoloses leichtes Legato, gemildert. Dennoch muß die innere Gliederung dieser Melodie bis in ihre feinen Verästelungen dirigiertechnisch dargestellt werden.

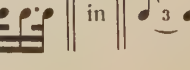
Wir beginnen mit einer leicht auftaktigen Zählvorbewegung auf „zwei", an die sich das „drei" — anfangend — mit einer größeren Bewegung anschließt. Das ausgesprochen auftaktige Motiv , dessen musikalisches Schwergewicht in den beiden ersten Takten von dem auftaktigen Legato-Achtel getragen wird, verlangt, daß der Herunterschlag auf „eins" andeutungsweise erfolgt. Die Bewegung muß danach sofort verharren, um das an den Legato-Auftakt angebundene Abschlußachtel zu kürzen. Das zweite Achtel beider Takte ist

ausklangsmäßig zu dirigieren; daran schließt sich — wieder anfangend — von neuem das Motivauftaktachtel.

Der dritte Takt ist durch die schon vorher ⟨auf „eins" und „zwei"⟩ gebrauchten stumpfen Staccato-Schläge darzustellen, nach denen der fünfte Takt übergangslos mit kleinen, streichenden Legato-Bewegungen folgt. Während dieser muß die Linke bereit sein, vorbeugend einzugreifen, weil fast immer die Neigung entsteht, mit dem nach oben steigenden, aufsingenden Legato ein Crescendo zu verbinden.

Deutlich sind auf Seite 29 die *sfz* durch Anstoßbewegungen der Rechten darzustellen. Erst im vorletzten Takt ziehe man für die *sfz* auf „drei" ⟨Oboen⟩ die Linke hinzu, die dann die Abschlußschläge im ersten und zweiten Takt von Seite 30 mit angibt. Für diese empfiehlt es sich, jeden der drei Schläge auf „zwei", „drei" und „eins" trotz der Beibehaltung der normalen Schlagrichtungen nach unten gehend zu beginnen:

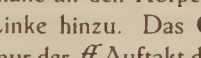
Das *Crescendo subito p* der Violinen auf Seite 30 ist so auszuführen, daß die dirigierende Rechte allein das Crescendo vollzieht und daß erst mit dem letzten Achtel vor dem *p* in ruhiger Aufwärtsbewegung die Linke hinzutritt. Diese wandelt sich unmittelbar vor dem Beginn des *p* Taktes — oben bleibend — zur abdämpfenden *fp* Geste und sinkt danach langsam wieder abwärts. Für die ersten vier Takte von Seite 31 müssen kürzende, stehenbleibend stumpfe Staccato-schläge der Rechten in Anwendung kommen. Man vermeide hier sorgsamst die bei den Orchestern beliebte Umwandlung

des Rhythmus in 

Dazu verhilft die stumpfe Staccato-Bewegung, welche durch ihr jedesmaliges Verharren und das daraus resultierende, übergangslose direkte Angeben der folgenden Taktwerte die Möglichkeit, das Zweiunddreißigstel des Auftaktes durch zu frühen Einsatz zu einem Triolen-Sechzehntel zu verbreitern, auf ein Minimum reduziert.

Der Einsatz der Pauke und der Trompeten auf Seite 31 wird vom Blick angegeben. Der Abschluß des ersten Teils ⟨die letzten beiden Takte vor dem Teilzeichen⟩ ist ausklangartig und mit nachlassenden, aufhörenden Schlußbewegungen auszuführen.

Mit dem Beginn des zweiten Teiles kommt ⟨abdämpfend⟩ zu den nach unten und nahe an den Körper herangeführten Schlagbewegungen die Linke hinzu. Das Crescendo führt die Rechte allein aus, und nur der *ff* Auftakt des letzten Taktes von Seite 32 wird von beiden Armen gemeinsam ausgeschlagen. Nach dem folgenden Herunterschlag eilt die Linke sofort in die Höhe zurück, um von dort mit diminuierender Stufung ⟨*ff, f, mf*⟩ in das *p* „eins" hinabzusinken. Die *subito sfz* werden alle — ohne auftaktige Vorbereitungen — anstoßend durch die Rechte gegeben, wobei die Linke vorbeugend vermeidet, daß im vierten, sechsten und achten Takt von Seite 33, den Bläsern entsprechend, die Streicher in der Gewohnheit des *sfz* fortfahren. Man beachte, daß die Grundstärke dieser Stelle *p* bleibt, alle *sfz* also nur Akzentuierungen des Grund *p* bedeuten dürfen.

Die auftaktigen Folgen  in den beiden letzten Takten von Seite 33 müssen genau angegeben und auseinandergehalten werden als crescendolose *p*- und diminuendolose *f* Formen dieses Motives. Die letzten Achtel sind jedesmal verharrend, mit stumpfem Staccato-Schlag

auszuführen. Das gilt noch mehr für das diatonisch absteigende Wechselspiel von Streichern und Holz ⟨ab drittem Takt von Seite 34⟩, bei dem außerdem die Linke vorsichtig die leicht die Oboen deckende Flöte zurückhalten muß.

Die Linke kommt auftaktig erst wieder beim elften Takt der Seite 34 hinzu. Diesen *f* Takt hält sie intensiv darstellend hoch oben aus, um auf „eins" des nächsten Taktes, das *f* abschlagend, hinunterzugehen. Dasselbe wiederholt sich in den folgenden Takten. Hier darf nicht vergessen werden, von Seite 35 an ⟨die Holzbläser hier wie an allen ähnlichen Stellen nur vom Auge geführt⟩ den Wiedereintritt des Themas im *pp* vorzubereiten. Hierzu helfen überleitende, leichte Abdämpfungsandeutungen der linken Hand. Den Einsatz des Fagottes ‖ *p* < > ‖ gibt nur das Auge an, während die Linke bei dieser ganzen Partie zu nuancierendem Eingreifen bereit abwartet. Das Streichercrescendo des siebenten Taktes darf nur sehr vorsichtig ⟨bis ins *p*⟩ ausgeführt werden und muß vor allem durch die Wandlung des tanzartigen Staccato ins Gesangslegato ausgedrückt werden. Mit dem *pp* im zehnten Takt geht die Bewegung, den Ton zum *pp* dämpfend, an den Körper heran und zurück; gleichzeitig führt die Linke auf diesem *pp* Auftakt unten ihre abdämpfende Geste aus.

Auf Seite 40 empfiehlt es sich, die Linke ⟨erst nach den *sfz*⟩ für die *f* Schläge der Pauke auf dem höhepunktartigen ersten Takt heranzuziehen. Das *f subito p* des zweiten und dritten Taktes wird wieder durch eine auftaktige Abdämpfungsgeste der Linken erzielt ⟨ebenso wie das *subito p* des achten Taktes von Seite 39⟩.

Bei dem *p* Abgesang zählt die Rechte mit verharrenden, stumpfen Staccato-Schlägen die Zeit aus, während das Auge die Oboe führt. Mit dem Einsatz der I. Geigen tritt die Linke auftaktig hinzu, die sich mit dem „eins" sofort in die ab-

dämpfende Geste wandelt und das innere Decrescendo der abwärtshüpfenden I. Violinen in langsamem, metrisch markierendem Nachuntensinken darstellt.

Vor dem *pp* Achtel der I. Violinen im sechstletzten Takt vollzieht die Linke verkleinernd nochmals die Abdämpfungsgeste, und zwar als verharrenden Abschluß des „eins". Danach empfiehlt es sich, Linke und Rechte für Bläser und Streicher gesondert anzuwenden, immer mit abschließendem Verharren der Linken auf „eins". Das *subito f* am Schluß wird mit kräftiger Anstoßbewegung und vollkommenem, einschnittbildendem Abschlußschlag dirigiert. Das letzte *p* Viertel ist ruhig auszuhalten und dann abzuschlagen.

Als neue Anwendungen der Dirigiertechnik haben wir in diesem Satz gefunden:

1. die bis in alle Einzelheiten nuancierende Darstellung einer Melodie ⟨das Thema auf Seite 28⟩,

2. die darstellende Verwendung des Abschlußschlages ⟨in Takt eins der Seite 30 auf jedem Taktwert angewandt⟩,

3. das *Crescendo subito p* ⟨vorletzter Takt von Seite 30⟩,

4. die Bedeutung des verharrenden, stumpfen Staccato-Schlages ⟨um die nachlässige Umwandlung von in zu unterbinden⟩,

5. die Darstellung von Zweiachteltakt-Melodiegruppen innerhalb des $^3/_8$ Taktes ⟨dritter und folgende Takte von Seite 34⟩,

6. die Darstellung von *f subito p* durch den verschiedenen Gebrauch beider Hände

a) innerhalb des Fortganges einer Melodiebewegung ⟨die letzten vier Takte von Seite 34⟩,

b) bei gliedernder, Abschnitte bildender Gegenüberstellung des *f* und des *p* (zweiter und dritter Takt von Seite 40),

7. Motiv- und Dynamikgliederungen vermittels des Gebrauchs beider Hände (*p* und *subito pp* im sechstletzten, *subito f* und *subito p* im dritt- und zweitletzten Takt; $^3/_8$ Motivbildungen und $^2/_8$ *f* Abschlußbildung ebenda),

8. die nicht ausdirigierte, mit vollkommenem Abschlag zu beendende Schlußnote.

Beethoven: I. Sinfonie (3. Satz).

Menuetto. Allegro molto e vivace. (♩. = 108.)

(Partitur Seite 41—47.)

Trotz der Hauptüberschrift „Menuetto" haben wir in diesem Satz das ganztaktige Beethovensche Scherzo vor uns, wie Mozart es mit dem Menuetto der G-moll-Sinfonie (jenem großartig dahinstürmenden Charakterstück) vorbereitet hatte.

Um den ganztaktigen Auftakt eindeutig und sofort das Tempo erzwingend auszuführen, veranlasse man den Schüler, mehrere Takte des Beginns innerlich zu singen und, direkt diese Vorstellung fortsetzend, mit dem Dirigieren anzufangen. Die Linke tritt mit dem Takte des Bläsereinsatzes so hinzu, daß die beiden letzten Takte deutlich dargestellt werden durch je eine ganztaktige Auftakt- und Abschlußbewegung.

Dasselbe wiederholt sich im dritten und vierten, siebenten und achten Takt des zweiten Teils. Den darauf folgenden neunten Takt gibt die Rechte wieder allein, und erst das *ff* schlagen beide Hände gemeinsam und münden so in die scharfen Abschlußschläge ein. Danach führt wieder nur die Rechte, während das Auge die *p* Einsätze der Flöten kontrolliert.

Mit dem Beginn des *pp* Taktes (vierzehnter Takt von Seite 42) führt die Linke eine alle folgenden Schläge (auch

der Rechten⟩ an den Körper herannehmende Abdämpfungs-bewegung aus. Die einander folgenden *pp* Einsätze von Baß und Holz gibt das Auge an; erst mit dem Crescendo des dritten Baßeinsatzes wendet sich die Rechte führend dieser Gruppe zu, um den *f* Takt selbst auftaktig zu beginnen. Vor dem *ff* erhebt sich die Linke, hält dieses in der Höhe aus und markiert in der Folge alle *sfz* durch deutliche Nieder-schläge. Der sechste Takt auf Seite 44 wird von der Linken abschließend mit scharf dämpfender Auftaktgebärde angegeben. Um die folgenden Synkopen leicht laufen zu lassen, dirigiere man diese Takte mit Portato-Schlägen, die sich mit dem anschließenden Crescendo in scharfes Staccato zurückverwandeln. Der fünfzehnte Takt von Seite 44 muß mit unterstreichendem Herunterschlag ausgeführt werden. Das gilt in verstärktem Maße für den viertletzten, zusammen-fassenden *ff* Takt, bei dem sich die Linke mit der rechten Hand vereint. Die letzten beiden eigentlichen Schlußtakte werden nach auftaktiger Vorbereitung mit Höhepunktgeste beendigend abwärts geschlagen, wobei der Schlag für die letzte Note mit vollkommener Abschlußgebärde auszuführen ist.

Bei diesem Übergang zum Trio verharrt der Schlag einen Augenblick lang auf dem abschließenden „eins" und erhebt sich dann erst — genau im folgenden Tempo — auftaktig als präzise *p* Portato-Bewegung.

Das *p sfz* auf Seite 45 ist durch eine Anstoßbewegung der Linken zu markieren, die für den nächsten Takt in einer Abschlußschleife beendigend an den Körper zurückgeführt wird. Deutlich muß in diesem ersten Teil des Trios der dreimal achttaktige Periodenbau mit seinen verschiedenen Unter-teilungen dargestellt werden ⟨vier plus vier Takte in der ersten und zweiten, zwei plus zwei plus vier Takte in der dritten Periode⟩. Hier empfiehlt es sich, die vier Anfangstakte der ersten und der zweiten Periode so zu dirigieren, daß die

Rechte sich dreimal leicht nach vorn bewegt, den vierten Takt auftaktig andeutet und zu dem beendenden fünften hinführt, auf dem sie verharrt, während die Linke die Streichertakte ⟨mit „zwei" beginnend⟩ in Art eines, aus ganztaktigen Schlägen zusammengesetzten, diminuierenden $^4/_4$ Taktes darstellt.

Die Anwendung der Rechten für die Bläser und der Linken für die Streicher behalten wir auch auf Seite 46 bei. Im viertletzten Takt der Seite 46 muß dann ein *ff* Niederschlag erfolgen, den aber bei den *sfz* die hinzukommende Linke noch übersteigern soll. Die letzten beiden Takte sind wieder mit beendender Abschlußgeste auszuführen, und zwar so, daß die letzte Note als Abschluß des vorhergehenden *sfz* Niederschlags erfolgt! Vor dem Da Capo verharrt die Hand, um danach mit deutlicher Ganztakt-Aufwärtsbewegung das Menuetto zu wiederholen.

Wir haben neu zugelernt:

1. die Anwendung des Ganztakt-Schlages als gliedernde Auftakt- und Abschlußgeste ⟨Seite 41, *f* Takte des Themas⟩,

2. die markierende Angabe von *ff sfz* durch die Linke ⟨Seite 43⟩,

3. Ökonomie der Steigerung durch Varianten der Bewegung ⟨siehe siebenter Takt von Seite 44 und folgende: *p* Portato und crescendierend sich verschärfende Staccato-Schläge; *f* Niederschläge; auf dem Höhepunkt Zuhilfenahme der linken Hand⟩,

4. die Gliederung ungleich schneller Teile eines Satzes durch verharrende Abschluß- und deutlich anschließende Auftaktbewegungen ⟨Menuetto–Trio⟩,

5. den dirigiertechnischen Aufbau von Perioden ⟨erster Teil des Trios⟩.

Beethoven: I. Sinfonie ⟨4. Satz⟩.

Adagio ⟨♪ = 63⟩ und Allegro molto e vivace ⟨𝅗𝅥 = 88⟩.

⟨Partitur Seite 48–64.⟩

Die das Adagio eröffnende *ff* Fermate muß in ganzer Kraftfülle von der oben verharrenden, zur Faust geballten Linken dargestellt werden. Sie darf dabei nicht niedersinken, nicht einen Moment lang die in ihr konzentrierte *ff* Intensität entlassen. Mit großer, halber Abschlußgeste geht sie, die Fermate beendend, abwärts und an den Körper heran. Von dort aus beginnt nach dem Pauseneinschnitt die Rechte allein die *p* Auftaktversuche. Wieder um zu vermeiden,

daß aus werde ⟨und des vorgeschriebenen

Staccato wegen⟩, wende man verharrende, stumpfe Staccato-Schläge an. Mit dem wachsenden Crescendo gewinnen diese an Portato-Charakter, und schließlich geht auf dem letzten Sechzehntel die Linke auftaktig in abdämpfender *fp* Gebärde nach oben ⟨vierter Takt auf Seite 48⟩, während die Rechte mit dem folgenden *p subito pp* in verkleinernder Geste zurückweicht. Das abschließende f″ der I. Violinen winke man mit weicher, aber bestimmter Schleifenbewegung seitwärts ab. Daraus wächst dann unmittelbar ⟨nach dem Pauseneinschnitt⟩ die das Allegro beginnende, auftaktige Bewegung auf „zwei".

Bei Seite 50 ist zu beachten, daß Blech und Pauke nur *f* zu spielen haben, trotz des vorangegangenen *ff*. Um sie abzuschwächen und falscher Bedeutung zu entkleiden, dirigiere die Rechte diese Stelle mit leichten, elastischen Bewegungen. Wichtig sind die anschließenden *sfz* auf „zwei" ⟨durch Anstoßbewegungen zu dirigieren⟩ und die, sie gleich darauf ausschaltenden, verkürzenden Fortsetzungstakte am Schlusse von

Seite 50, in denen das „eins" mit verharrenden, scharfen Niederschlägen akzentuiert angegeben wird.

Beim Beginn des Decrescendo auf Seite 51 kommt auf „eins" die Linke ⟨mit Abschlußbewegung decrescendierend an den Körper zurücksinkend⟩ hinzu.

Die vier diatonisch nach oben steigenden Crescendo-Takte der nächsten Seite müssen sehr intensiv gestaltet und in den Schlagbewegungen vergrößert werden. Nach den akzentuierenden *sfz* gibt die Linke dann den auf „zwei" erfolgenden Eintritt des *ff* zusammenfassend mit an und beendet auch die Viertel der Takte elf und zwölf von Seite 52 durch abschlußartige Niederschläge, jedes einzeln, mit.

Bei den folgenden zwei Viertaktgruppen ⟨Seite 52⟩ achte man darauf, daß Pauke und Blech nicht zu stark hervortreten. Wie vorher nehme man leichtere Bewegungen zu Hilfe, gebrauche aber für den 16. und für Takt 1 auf Seite 53 beide Arme, um diese Takte beendend hervorzuheben. Von dem zweiten Takt an dirigiere man die II. Violinen mit heftigen Anstoßbewegungen auf „zwei" und minimalen, energieverstärkenden Unterteilungsandeutungen für jeden sich diatonisch weiter nach oben windenden Themakopf. Die Linke kommt erst wieder hinzu, um mit abdämpfender Abschlußgebärde das *fp* auf Seite 53 anzugeben.

Nach der Wiederholung verharre nach den Niederschlägen des vierten, achten und zehnten Taktes von Seite 54 einen Moment lang jedesmal die Bewegung und schreite danach mit deutlichem Aufschlag akzentlos immer wieder fort. Vor dem zehnten ⟨*pp*⟩Takt führe die Linke abdämpfend einen Auftaktschlag an den Körper zurück. Im folgenden *ff* muß deutlich jede Melodiefortschreitung durch anstoßende Bewegungen dargestellt werden, vor allem der Wiederholungsbeginn auf dem „zwei" des fünftletzten Taktes.

Auf Seite 56 ist das *f* des fünften Taktes genau zu unterscheiden von dem *ff* des neunten Taktes. Die *sfz* erhalten wieder große Herunterschläge, die Tonleitern der Violinen anstoßende Aufwärtsbewegungen für ihre Anfänge auf „zwei". Auf dem Höhepunkt dieser Steigerung stelle man deutlich ⟨sechster Takt von Seite 57⟩ das Pesante legato und unmittelbar danach die Staccato-Achtel der Holzbläser ⟨Takt zehn⟩ dar, die nach auftaktiger *fp* Gebärde der Linken *p* die Reprise einleiten.

Der den Höhepunkt beginnende *ff* Einsatz des ganzen Orchesters im ersten Takt von Seite 61 muß durch eine zusammenfassende, große Herunterschlaggebärde hervorgehoben werden. Hier ist der Ort, um ⟨diesmal in kontinuierlicher Steigerung von Klangkraft und Klangintensität⟩ die einmalige Höhepunktgeste für beide krönende Fermaten vorzubereiten und anzuwenden. Man verstärke sie dadurch, daß man in kluger Ökonomie die linke Hand bis zu den Fermatenhalten ruhen lasse, diese aber durch sie mit gesammelter Kraft angebe.

Auf Seite 61 erfolgt im drittletzten Takt auf „zwei" eine zum *pp* abdämpfende Bewegung der Linken an den Körper heran, die sich im letzten Takt ebenso wieder zum *p* löst.

Die Takte 6 bis 9 von Seite 63 sollen nur *f* ⟨nicht *ff*⟩ klingen. Sie sind durch elastisch leichte Staccato-Schläge, entsprechend dem immer beschwingteren Gange der dem Schluß zueilenden Coda auszuführen.

Nach dem *ff* des sechsten Taktes von Seite 64 folgen noch zwei steigernde *sfz* und das eigentliche Höhepunkt *ff* des Schlusses. Auch diese Steigerung ist nur zu erreichen, wenn mittels einer aufgesparten Geste hier alle Kraft nochmals — und intensiver als vorher — angepackt werden kann.

Der letzte Satz der Sinfonie hat keine nennenswert neuen Probleme des Dirigierens an uns herangebracht; d. h. der

Schüler hat durch die vorher behandelten drei Sätze eine so umfassende Technik des Dirigierens gewinnen können, daß er damit schon imstande ist, ohne weitere Anweisungen seitens des Lehrers den letzten Satz der I. Sinfonie von Beethoven selbständig darzustellen.

Ehe wir nun zur Erörterung des „Till Eulenspiegel" von Strauß übergehen, sei noch auf drei wesentliche Punkte des Studiums aufmerksam gemacht:

1. das Tempo muß nicht nur richtig angegeben, sondern, was ebenso wichtig ist, auch richtig beibehalten werden. Man zwinge deshalb den Schüler, sein gewähltes Tempo streng und unbeeinflußbar darzustellen und erlaube nur bei notwendigen, sich natürlich ergebenden Veränderungen, daß er langsamer oder schneller werde. Erst wenn er gelernt hat, mühelos ein Grundtempo durchzuführen, wird er später vermögen, ungekünstelt mit Leichtigkeit diejenigen Beschleunigungen und Verzögerungen auszuführen, die der Organismus des Werkes selber nahezulegen scheint;

2. wir haben mit dem fortschreitenden Studium immer öfter unsere Anfangsforderung durchbrochen, daß die Rechte die metrische Aufzeichnung allein darstellen solle. Diese Anfangsforderung ist nur eine Hilfssatzung gewesen, um den Schüler daran zu gewöhnen, die metrische Aufzeichnung in jedem Falle äußerst klar und einfach darzustellen. Die Praxis des Dirigierens jedoch hat bald zu der Notwendigkeit geführt, Gruppen der Instrumente, Gegensätze der Klangstärke, Arten der technischen Ausführung usw. völlig gesondert und mittels sich ergänzender Bewegungen durch beide, verschieden gebrauchte Arme zu dirigieren;

3. verlangen wir vom Schüler nicht mehr unbedingt die völlig auswendige Beherrschung der zu studierenden Partituren. Wohl aber soll er sie so gründlich durch-

arbeiten, daß deren Kenntnis genau der Stufe entspricht, von der aus man das Werk mit Leichtigkeit auswendig darstellen könnte. Die aufliegende Partitur darf nie mehr sein als eine kaum benötigte Gedächtnisstütze; wird sie so benutzt ‹was der Schüler ebenfalls erlernen muß›, so bedeutet ihr Gebrauch bald eine hohe Stufe erreichter Arbeitsökonomie.

2. Richard Strauß: „Till Eulenspiegel".

Die Behandlung der dirigiertechnischen Probleme des „Till Eulenspiegel" wird nach einer anderen Methode erfolgen, als wir sie für die Beethovensche Sinfonie angewandt haben. Es sollen nur Fälle erörtert werden, die uns bisher nicht begegnet sind und die wir nicht gemäß der Reihenfolge innerhalb des Straußschen Werkes, sondern nach einer besonderen Anordnung betrachten wollen. Benutzt wird dafür die kleine Partitur-Ausgabe der wiener Sammlung „Philharmonia", deren Seitenzahlen unseren Angaben entsprechen.

Die dirigiertechnischen Hilfsmittel, die es ermöglichen, die Phrasierung jedes beliebigen musikalischen Gebildes eindeutig darzustellen, sind: die Gesten des Auftaktes, des Abschlusses; des Crescendo und des Diminuendo; die Anstoßbewegung und das Verharren der Bewegung. Meistens gebrauchen wir diese in Kombinationen, wie sie z. B. für die zwei eingeschobenen anderthalbtaktigen Motive der drei ersten Takte auf Seite 17 angewandt werden. Beide Male benötigen wir hier für den Beginn des Anderthalbtakt-Motivs Anstoßbewegungen: das erste Mal als gliedernden, ruhig tiefer ‹als auf den vorangegangenen „einsen"› nach unten ziehenden Niederschlag, das zweite Mal als hervorhebende, ruhig höher als vorher streichende Auftaktgeste; beide Anderthalbtakt-Phrasen enden ausklingend in verkleinernder Decrescendo-Gebärde.

Das eben angeführte Beispiel zeigt die kompliziertere Anwendung des einfachen Falles der ersten vier Takte von Seite 15, deren Zweitaktphrasen ebenfalls jedesmal neu begonnen und diminuierend beendet werden müssen.

Die Kombination von angedeuteter Crescendo-Geste ⟨als Ausdruck einer zielstrebigen Bewegung⟩ und sie beendendem, quasi verharrendem Abschlußschlag ⟨nach dem die anschließenden Pausenwerte nicht voll dirigiert, sondern nur ausgezählt werden⟩ kommt für das eingeschachtelte Motiv vom achten bis zum elften Takt auf Seite 59 in Betracht.

Die Crescendo-Bewegung muß bewußt gebraucht werden für die den Höhepunkt herbeiführenden Eintritte der Bläser, Bratschen und Celli mit und nach den letzten zweieinhalb Takten von Seite 74/75. Hier spare man jedesmal zu Beginn ⟨der bloß vom Auge angedeutet wird⟩ und steigere die Bewegungen bis zur sechsten Note, deren Bedeutung jedesmal durch eine auftaktig betonende Geste davor und einem leicht akzentuierenden Niederschlag darauf zu unterstreichen ist.

Scharf prononcierte Anstoßbewegungen können die Deutlichkeit einer Kadenz ⟨wie die pizzicato spielenden Streicher sie im dritten und vierten Takt von Seite 18 vollziehen⟩ unterstreichen.

Es empfiehlt sich, diese Schläge durch die Rechte ausführen zu lassen, während die Linke darüber die voll aufsingende Melodiegestaltung der Klarinette veranlaßt.

Um die Umbildung eines Motivs in eine veränderte rhythmische Gestalt und seine Neugliederung in eine Staccato- und eine Legato-Hälfte darzustellen ⟨wie Takt sechs bis neun auf Seite 18 sie zeigen⟩, lasse man nach den ersten drei leicht andeutenden Staccato-Bewegungen vor dem weichen Niederschlag des achten Taktes die Geste auf der Auftakthöhe einen Augenblick verharren und nach dem Niederschlag nur noch auszählend diminuieren.

Ebenso sollen auszählende, verkleinernde Decrescendo-Bewegungen den vierten Takt auf Seite 28 wiedergeben, und zwar muß hier die Bewegung auf dem dritten Achtel innehalten und so die verklingende Phrase abschließen. Gleichzeitig gewinnt das folgende vierte Achtel dadurch erhöht an auftaktig motivbeginnender Kraft.

Takt eins auf Seite 29 schiebt mit seinem zweiten und dritten Achtel eine Verzögerung vor den endgültigen *f* Ausklang der mit „gemächlich" bezeichneten Zweivierteltakt-Melodie. Vor diesen zwei Achteln mündet die Gesangsstelle diminuierend in eine verharrende Ausklangsbewegung auf „eins", nach der das Motiv „schelmisch" mit zarter Anstoßbewegung auf „zwei" beginnt und auf „drei" ebenso in verharrender Ausklangsgeste endet. Dadurch gewinnen wir die Möglichkeit, den eigentlichen *f* Abschluß auf „vier" groß auftaktig mit neuer Anstoßbewegung weiterzuführen.

Hilfsmittel, die es dem Dirigenten ermöglichen, ein Musikwerk besonders intensiv darzustellen, sind: die Heranziehung der linken Hand, das Anordnen und Beaufsichtigen durch das Auge und die intensiv Einzelheiten wiedergebende Unterteilung von Hauptbewegungen.

In manchen Fällen genügt es, durch andeutendes „Richtungsdirigieren" die verfügende Kontrolle des Auges zu ersetzen. Das gilt z. B. für die aufeinanderfolgenden drei *ff* Einsätze der Celli, der I. und II. Violinen im dritten und vierten Takt von Seite 11. Dagegen ist das komisch zerbrochene Eulenspiegelmotiv ⟨letzter Takt von Seite 10 bis vierter Takt von Seite 11⟩ in den Hörnern durch den beaufsichtigenden Blick hervorzuheben.

Das „Richtungsdirigieren" kommt besonders in Betracht für solche wandernde Melodielinien, wie die I. und II. Violinen

mit den letzten anderthalb Takten auf Seite 39 eine beginnen, die dann weitergeht in den Trompeten ⟨Takt eins bis drei auf Seite 40⟩, den Posaunen und Bässen, wieder in den Trompeten usw. Bewußt soll das Auge erst herangezogen werden auf Seite 41 für die zusammenfassenden Melodieeinsätze von Posaunen, Trompeten, Celli und Bässen.

Besonders wichtig ist der Gebrauch des Auges für die Angabe rhythmisch gliedernder, Perioden zusammenfassender Stellen, wie wir sie in den zweimaligen *fff* Sechzehnteleinsätzen des Holzes auf Seite 43 finden.

Aber auch die Deutlichkeit harmonischer Veränderungen kann mit seiner Hilfe unterstrichen werden ⟨vorletzter Takt von Seite 60, das Fortschreiten der Celli und Bässe aus As in A⟩.

Die linke Hand gebrauchen wir gleich zu Beginn des „Till Eulenspiegel" in vorbeugender Abdämpfungsgeste auf „vier" vor dem ersten $^6/_8$ Takt auf Seite 3 ⟨*pp* Tremolo der Violinen⟩ sowie um die Crescendi, Crescendi *fp* und *sf* Decrescendi der I. und II. Violinen auf Seite 4 und 5 zu erzielen.

Ebenso stellen wir die gleichzeitigen Nuancen des Decrescendo und des *fff* im ersten Takt von Seite 24 durch den verschiedenen Gebrauch beider Hände dar, indem die Linke akzentuierend allein das *fff* Pizzicato der Kontrabässe angibt.

Schlagunterteilungen dienen dazu, die Intensität und Präzision des Spiels zu verstärken. So schieben wir für das sechste Achtel des ersten Taktes von Seite 13 eine auftaktige Bewegung der linken Hand ein, um dadurch die Bedeutung der folgenden Niederschlagpause zu unterstreichen und den anschließenden Holzbläsereinsatz ruhiger zu machen.

Im ersten und zweiten Takt von Seite 21 gebrauchen wir unterteilende Anstoßbewegungen des rechten Armes für die Schläge der Pauke, um deren ergänzende Eingliederung zwischen die Streicher- und die Hörnerachtel herbeizuführen.

* * *

Bei exponierten, spieltechnisch schwierigen Stellen einzelner Instrumente kann der Dirigent den Musikern durch geschicktes Verhalten sehr helfen. Es empfiehlt sich, beim Dirigieren möglichst wenig Notiz von der Problematik solcher Anfänge zu nehmen, wie das Horn sie in seinem Thema zu Beginn des $^6/_8$ Taktes auf Seite 3 zu überwinden hat. Man kümmere sich im Anfange nicht weiter um den Hornisten, als daß man mit dem Blick seinen Einsatz überwache und zähle im übrigen für die ersten zweieinhalb Takte gewissermaßen nur den Takt für ihn aus. Danach aber ⟨wenn das vom Komponisten vorgeschriebene Accellerando — bis „volles Zeitmaß" — einsetzt⟩ dirigiere man seine attackierenden nächsten dreieinhalb Takte bestimmt und führend.

Fast noch wichtiger sind solche Hilfen bei Schwierigkeiten, die nicht ein einzelner Musiker, sondern die eine ganze Gruppe von Spielern zu überwinden hat. Das gilt für die eingeschobenen $^3/_4$ Takte ⟨ab vierten Takt auf Seite 16⟩. Man vermeide in diesem und ähnlichen Fällen ⟨Schumann, Klavierkonzert, letzter Satz⟩ jedes akzentuierende Unterstreichen der beiden guten Taktwerte ⟨„eins" und „vier"⟩ der Sechsachtel, sondern zähle mit leichten, geringen Portato-Schlägen, gewissermaßen nur zur Orientierung, den $^6/_8$ Takt weiter. Jede Betonung in den Sechsachteltakten zieht mechanisch hastige, sich dagegen behaupten wollende Antwortbetonungen von seiten der Spieler nach sich und läßt die Stelle sofort ungenau werden.

Um die Deutlichkeit des musikalischen Verlaufs zu verstärken, dirigieren wir zuweilen Pausen nicht mit vollen Bewegungen weiter, sondern zählen sie nur markierend aus, bis der neue Einsatz wieder volle Bewegungen erfordert. Das gilt für solche generalpausenähnliche Einschnitte, wie wir sie im letzten Takt von Seite 7 und im ersten Takt von Seite 8 ⟨auf „zwei" und „eins"⟩ finden.

Um der Deutlichkeit willen sind sogar gelegentlich Veränderungen, wie die folgende, erlaubt: man ziehe den ersten Takt von Seite 32 noch unter die Fermate und beginne das „erste Zeitmaß" mit dem Eintritt des Orchesters ⟨dem zweiten Takt der Partitur⟩. Es ist kein Zweifel, daß so das neue Tempo richtiger und ruhiger aufgenommen werden kann, als wenn die Schreibweise Richard Strauß' beibehalten bleibt.

Zum Schluß seien einige Orchestergewohnheiten angeführt, durch die regelmäßig die Absichten des Komponisten verfälscht werden.

Das *pp* des Orchestertutti, das mit dem letzten Takt auf Seite 37 beginnt, wird immer zu dick und in den Bläsern zu klanghaft verweilend ausgeführt. Man erzwinge das „Überspielen" der Holzbläserachtel und der antwortenden Horn-, Bratschen- und Flötenterzen durch leichteste, fast nur auszählende elastische Bewegungen. Wir berühren hier eine der üblichen schlechten Gewohnheiten des orchestralen Musizierens, durch die das bloße „Espressivo" der Empfindung verwechselt wird mit tonlich wahrnehmbarer Intensitätsverstärkung und die ganz vergessen läßt, daß kaum gehauchte Süßigkeit einer Melodiebewegung größeren Ausdruckswert haben kann als tonlich unterstreichende sinnliche Klangsteigerung.

Ein regelmäßig vorkommender Fehler ist das falsche Akzentuieren von Schlußnoten, vor allem, wenn es sich um die Beendigung einer solchen Decrescendo-Bewegung handelt, wie die ersten zweieinhalb Takte von Seite 45 sie zeigen. Der Grund zu diesem betonten Abschließen ⟨gewissermaßen „Punkt setzen"⟩ in der Musik ist kaum einzusehen; man vermeide dies nach Möglichkeit, indem man die verkleinernden Decrescendo-Bewegungen immer näher an den Körper herannimmt und das „eins" des dritten Taktes statt durch

einen Herunterschlag durch ein bloß ausklingendes Rückwärtsnehmen der Rechten an den Körper heran angibt.

Dasselbe Hilfsmittel der zurückweichenden, verkleinernden Decrescendo-Bewegungen gebrauche man für die Abschlüsse der Viertaktperioden, die mit dem drittletzten Takt von Seite 66 beginnen, bei welchen die Streicher und die Holzbläser ihre Sechzehntel-Aufwärtsbewegungen regelmäßig mit einem Crescendo identifizieren.

Stellen, wie der hüpfende Pizzicato-Rhythmus der drei letzten Takte von Seite 78/79, bei denen die Motivachtel ⟨auf „drei", „vier", „sechs" und „eins"⟩ auf Kosten der Präzision stets zu breit erklingen, werden dadurch zu richtiger Ausführung gebracht, daß man für diese Takte ganz kurze, jedesmal sofort verharrende Staccato-Schläge gebraucht, ähnlich wie wir sie bei dem 2. Satze der I. Sinfonie von Beethoven anwenden mußten, um die Umgestaltung des Rhythmus zu vermeiden.

Figuren, die von zwei verschiedenen Orchestergruppen gleichzeitig und unisono auszuführen sind, erleiden leicht Schnelligkeitsdifferenzen in Fällen, wie ihn die ersten zwei Takte von Seite 82 zeigen, wo die Violinen das Staccatomotiv der Oboen im Sechzehnteltremolo mitspielen. Im Wesen des Staccato und seiner stets neuen Tonansätze liegt schon ein schwereres Tempo verborgen als in der schnellen, die Klangkonsistenz auflösenden Bewegung des Streichertremolos. Um nun zu verhindern, daß die Streicher, wenn auch nur minimal, den Oboen voranlaufen, dirigiere man diese Takte und auch einleitend die vorhergehenden zwei Takte mit ruhig streichenden, und damit hemmenden, genügend großen Portatobewegungen.

Es erübrigt sich, immer wieder darauf hinzuweisen, wie wichtig es für den Schüler ist, ein erkanntes Grundtempo

über eine größere Strecke hinweg klar aufzustellen und, ohne hemmenden Beeinflussungen nachzugeben, durchführen zu können. Eine gute Übungsgelegenheit dafür bietet die erste große Steigerung des „Till Eulenspiegel" bis zu ihrem zusammenfassenden Höhepunkt auf der Fermate der Seite 8.

An der Steigerung, die auf Seite 40 mit der Bezeichnung „immer lebhafter" beginnt, kann er ferner erlernen, eine Gipfelung, wie sie der Unisonoruf der Hörner im fünften Takt von Seite 44 erreicht, in einem Atem, in einem sich immer vergrößernden, ja gewissermaßen sich vervielfältigenden Ansturm aufzubauen.

Der „Epilog" endlich bietet ihm Gelegenheit zu erlernen, wie die zarten Farben der fünf ersten Einleitungstakte des Werkes (im „Epilog" fehlt im zweiten Takt das Holzbläser *sfzp* und im dritten das Crescendo-Decrescendo der Streicher) bei dieser Wiederholung noch durchsichtiger und graziöser zu gestalten sind. Alles ist ins märchenhaft Träumende gewandelt, in einen dämmernden Nachhall, den nur schwebendste, leichte Andeutungsgesten zu Musik umzugestalten vermögen.

Haben uns gelegentlich des „Till Eulenspiegel" noch ähnliche dirigiertechnische Probleme beschäftigt, wie wir sie bei der Behandlung der I. Sinfonie von Beethoven schon entwickelt und dargestellt hatten, so soll „L'histoire du soldat" von Strawinski dazu dienen, ungewöhnliche Fälle rein schlagtechnischer Art (die ungeraden Fünfer- und Siebener-Takte usw.) zu behandeln.

Für diesen Teil unseres Studiums benutzen wir die kleine Partitur Nr. 294 des gleichen Philharmonia-Verlages, dessen Partiturausgabe des „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß unseren Angaben zugrunde gelegen hat.

3. Igor Strawinski: „L'Histoire du soldat".

Zu Beginn des dritten Teiles, „Dirigent und Werk", hatten wir den ganzen, halben, $^3/_4$, $^4/_4$, $^6/_4$, $^8/_4$, $^9/_4$ und $^{12}/_4$ Takt behandelt, d. h. jene Taktarten, deren Gliederung eindeutig erkennbar ist. Von ihnen zeigen der $^6/_4$ und der $^{12}/_4$ Takt eine doppelte Darstellungsmöglichkeit:

der $^6/_4$ Takt als $^3/_4 + ^3/_4$ oder als $^2/_4 + ^2/_4 + ^2/_4$, und der $^{12}/_4$ Takt als $^3/_4 + ^3/_4 + ^3/_4 + ^3/_4$ oder als $^4/_4 + ^4/_4 + ^4/_4$.

Die folgenden Taktarten dagegen ⟨$^5/_4$ und $^7/_4$⟩ zeichnen sich durch eine Mehrdeutigkeit aus, die daher rührt, daß sie nicht aus gleichen, sondern aus geraden und ungeraden Unterteilen zusammengesetzt sind.

Der $^5/_8$ Takt kommt vor als*:

$^2/_8 + ^3/_8$: Seite 7, 3. und 2. Takt vor |3|; Seite 9, 5. Takt nach |10|.
$^3/_8 + ^2/_8$: S. 7, 2. Takt nach |4|; S. 9, 4. Takt nach |10|.
$^1/_8 + ^2/_8 + ^2/_8$ ⟨$^4/_8$⟩: Seite 25, 3. Takt nach |12|, Fagott; Seite 26, 3. Takt nach |15|; Seite 61, 2. Takt; Seite 52, 7. Takt nach |3|.
⟨$^4/_8$⟩ $^2/_8 + ^2/_8 + ^1/_8$: Seite 49, 2. Takt vor |33|.
und als ganzer Takt: Seite 55, 6. bis 8. Takt.

Der $^7/_8$ Takt kommt vor als:

$^2/_8 + ^3/_8 + ^2/_8$: Seite 9, 1. Takt vor |11|; Seite 47, 3. Takt nach |27| und die entsprechenden folgenden.
$^2/_8 + ^2/_8 + ^3/_8$: Seite 54, |10| und danach.
$^4/_{16} + ^3/_{16}$: Seite 9, 1. Takt vor |13|.

---

* Alle folgenden Angaben beziehen sich auf Strawinskis „Histoire du soldat" in der kleinen Partiturausgabe der wiener Sammlung Philharmonia.

Die dirigiertechnische Darstellung solcher zusammengesetzter, ungerader Taktarten geschieht statt durch Ausschlagen des kleinsten metrischen Wertes ⟨Achtel in Fünfachtel⟩ mittels deren gruppenhafter Zusammenfassung in folgender Weise:

$^5/_8$ Takt:

$^2/_8 + {}^3/_8 =$

$^3/_8 + {}^2/_8 =$

$^1/_8 + {}^2/_8 + {}^2/_8$ ⟨$^4/_8$⟩ =

⟨$^4/_8$⟩ $^2/_8 + {}^2/_8 + {}^1/_8 =$

$^7/_8$ Takt:

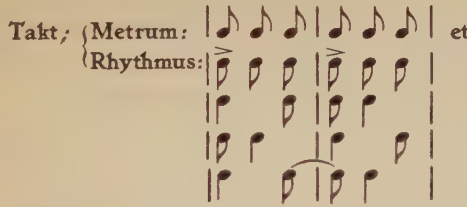
$^2/_8 + {}^3/_8 + {}^2/_8 =$

$^2/_8 + {}^2/_8 + {}^3/_8 =$

$^4/_{16} + {}^3/_{16} =$

Das Wesen des Metrums besteht darin, daß ein sich gleichbleibender kleinster Wert ⟨Achtel, Viertel, Halbe⟩ den Musikablauf ausmißt, Rhythmus aber bedeutet die

künstlerische Gliederung, Zusammenfassung und Gestaltung solcher kleinster Zeitwerte zu Gruppen:



Das Eigentümliche und zunächst Verwirrende der Strawinskischen Musik ist ihre Einführung verschiedenartigster, den primitiven metrischen Zusammenfassungen ⟨$^2/_8$, $^3/_8$, $^4/_8$ usw.⟩ oft widersprechender Rhythmen über dem Grundmetrum. Diese Praxis Strawinskis ist der ganzen klassischen und neueren Musik fremd und fordert einen ihr eigentümlichen Darstellungsstil. Ehe wir näher auf diesen eingehen, sollen Beispiele zeigen, auf welche Art in „L'Histoire du soldat" solche kontrastierende Kombinationen des Metrischen und Rhythmischen vorkommen.

1. Wechselnde Rhythmen gegen ein und dasselbe Metrum,
   und zwar gegen dessen einfachste Form, wie wir sie als motivhafte Taktgruppe im Baßostinato ab [1] auf Seite 1, „Marsch des Soldaten", finden.

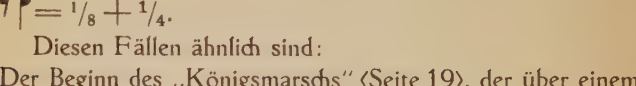
Zunächst wird die metrische Taktgruppe ⟨$^2/_4$⟩ in Kontrast gebracht zu einer darüber vorgenommenen Dreivierteltaktbildung ⟨1. Takt auf S. 2⟩, die bewirkt, daß jene mit verkehrter Gewichtsanordnung in den darauf folgenden $^2/_4$ Takt ⟨Takt 2 auf Seite 2⟩ gelangt, während die anschließenden beiden $^3/_8$ Takte die natürlichen Betonungswerte des $^2/_4$ Taktes gänzlich zu negieren scheinen ⟨sie nacheinander mit dem 1., 3. und 2. Achtel zusammenfallen lassen⟩.

Wir haben also folgende Kombinationen gefunden:

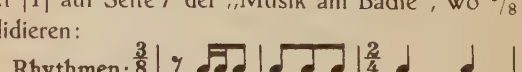
Diesen ist eigentümlich, daß jede neue rhythmische Gruppe in sich ungegliedert ist; das ändert sich jedoch im 3. Takt nach |3| ⟨Seite 2⟩, dessen $^3/_8$ sich zusammensetzen aus $= {}^1/_8 + {}^1/_4$, und im Takt vor |4|, der ebenso gebaut ist. Die gleiche Konstruktion zeigen der 2. Takt nach |7|, Seite 3: $= {}^1/_8 + {}^1/_4$, und Takt |10| auf Seite 5, $= {}^1/_8 + {}^1/_4$.

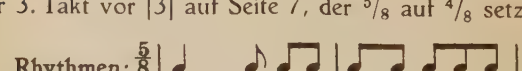
Diesen Fällen ähnlich sind:

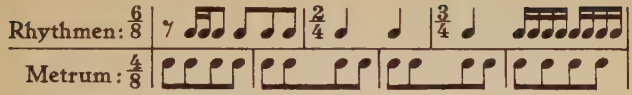
Der Beginn des „Königsmarschs" ⟨Seite 19⟩, der über einem verborgenen $^2/_4$ Metrum $^5/_8$ aufweist:

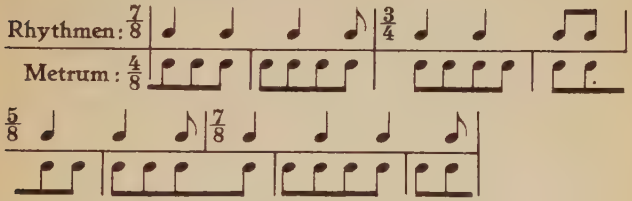


Takt |1| auf Seite 7 der „Musik am Bache", wo $^3/_8$ und $^4/_8$ kollidieren:

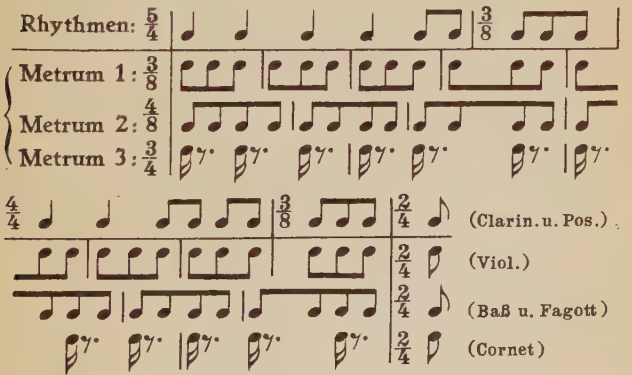


Der 3. Takt vor |3| auf Seite 7, der $^5/_8$ auf $^4/_8$ setzt:

Der 3. Takt nach [13] auf Seite 9:



Und der Takt 7 auf Seite 31:

2. Wechselnde Rhythmen über mehreren voneinander verschiedenen, aber gleichzeitig ablaufenden Metren.

Takt [21] auf Seite 35:



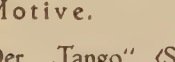
Während in den obigen Beispielen Rhythmus und Metrum formbildend einander gegenüberstehen, kann an Stelle des

Metrums ein Ersatz treten. Alle Erscheinungen des Metrums waren motivhafte Gruppen, und wir können daher bloße, sich gleichbleibende Gruppenbildungen das auszählende Metrum vertreten lassen. Solche Ersatzmöglichkeiten finden wir in der Gestalt des Ostinato, des rhythmischen Motivs, in symmetrisch gegliederten, ausgehaltenen Zeitwerten und als Kombination unterschiedlicher, metrischer Teile im Nacheinander.

3. Wechselnde Rhythmen gegen ostinate Figuren.

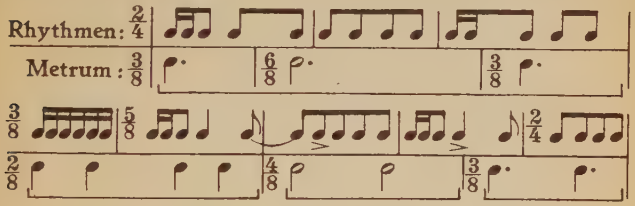
Solche, das Metrum ersetzende, ostinate Figuren unter reich und verschieden gegliederten Rhythmen zeigen die Sextengänge der Violine vom 3. Takt vor |7| an, auf Seite 8. Charakteristisch für sie ist, daß die Kombination Rhythmus und Ostinato labiler und schmiegsamer erscheint als die von Rhythmus und Metrum.

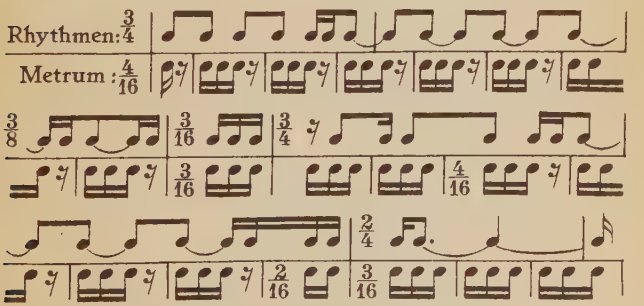
4. Wechselnde Rhythmen gegen rhythmische Motive.

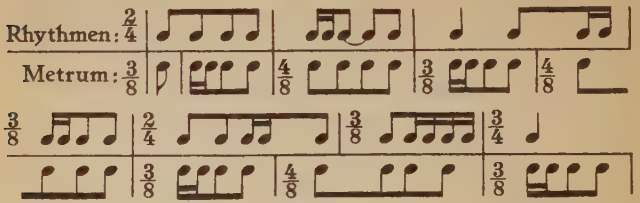
Der „Tango" ⟨Seite 39⟩ stellt das Schlagzeugmotiv $\frac{3}{4}$  gliedernd gegen die Melodie der Violine; es beginnt abwechselnd auf fast allen Taktteilen: auf „drei" ⟨im 1. Takt⟩, auf „eins" ⟨im 4. Takt⟩ und auf „vier" ⟨im 2. Takt nach |1|⟩. Jedesmal muß sein Beginn akzentuiert ⟨angedeutet⟩ werden.

Dasselbe Prinzip finden wir in komplizierterer Form vorübergehend auf Seite 28 im „Königsmarsch", und zwar tritt hier mit dem 4. Achtel des 2. Taktes nach |18| dreimal hintereinander ein von Baß und Geige gebildetes Dreiachtelmotiv auf .

5. Wechselnde Rhythmen gegen symmetrisch gegliederte, ausgehaltene Zeitwerte.

Seite 8 der „Musik am Bach" zeigt bei Takt |9| nacheinander folgende Kombination:

6. Verschiedene Rhythmen gegen Kombinationen unterschiedlicher metrischer Teile im Nacheinander.

Im „Tango" folgen Seite 40, Takt |4|, einander: das rhythmische Gebilde , im 4. Takt danach dessen bloße Motivgestalt ohne die Sechzehntelpause , vom Schluß des 5. Taktes ab wieder die Anfangsfigur und im 6. und 7. Takt abschließend die Motivgestalt :

Das nächste Beispiel verbindet im Nacheinander motivisch verschiedene $^3/_8$ und $^4/_8$ ⟨„Tango" Seite 42, Takt |8|⟩:



7. Als letzter, extremster Fall eines Ersatzes der einfachen metrischen Gruppengebilde durch andere Faktoren finden wir die Kombination mehrerer gleichwertiger, doch völlig voneinander unterschiedener Rhythmen, wie die drei ausführenden Stimmen zu Beginn des „Kleinen Konzerts" ⟨Seite 30⟩ sie gleichzeitig aufweisen. Diese drei kombinierten Rhythmen werden nur noch ganz äußerlich durch den ihnen gemeinsamen kleinsten Zählwert ♪ zusammengefaßt.

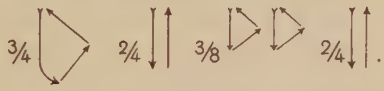
Für die dirigiertechnische Darstellung dieser komplizierten Musik ist folgendes zu beachten:

1. Takte, die einen gegensätzlichen Rhythmus über ein sich gleichbleibendes Metrum einführen, in sich selbst aber keine weiteren Gliederungen erleiden, werden einfach ausgeschlagen unter Zugrundelegung des kleinsten metrischen Teilwertes.

Dies gilt für den 2. Takt vor |3| ⟨Seite 2⟩ ebenso wie für den Takt |1| auf Seite 7. Wichtig ist hierbei, daß der Eintritt eines gegensätzlichen Rhythmus nicht durch einen akzentuierenden Hinunterschlag unterstrichen wird, sondern daß er mit leichter, quasi fortsetzender Auszählbewegung erfolgt. Das wird am ehesten erreicht, indem bei Beginn einer rhythmischen Veränderung der Niederschlag auf „eins" nicht den ganzen Weg zur Tiefe zurücklegt, sondern andeutend nur die halbe

Strecke ausmißt und danach gleich in die Fortsetzung umbiegt. Erst bei dem endgültigen Wiedereintritt des Grundmetrums erhält die Herunterschlagbewegung wieder die Normalgröße.

Als Beispiel hierfür mögen die fünf Anfangstakte von Seite 2 dienen, deren erste vier leicht und auszählend zu schlagen sind, während erst Takt [3] den regulierenden Normalherunterschlag wieder erhält:



Wird das Prinzip des nichtakzentuierenden, abgeschwächten Herabschlags bei Fällen, wie den angeführten, nicht beachtet, so entstehen als Folge davon Rückungen und Ungenauigkeiten im Spiel, ja das Ganze beginnt gewissermaßen „in sich selbst zu wackeln": die Spieler der verschiedenen einander folgenden Rhythmen ⟨hier Kornett und Posaune⟩ werden durch Akzentuierungen das Gesamtmelos der Stelle zerreißen, und der das Grundmetrum auszählende Kontrabaß wird bei Verschiebungen wie im 1. Takt vor [3] den unterstreichenden Herunterschlag unwillkürlich mit einer falschen Nachschlagbetonung beantworten.

Was für den einfachen Fall ausgesagt war, gilt ebenso für zusammengesetzte Takte. Z. B. darf im $^5/_8$ Takt ⟨drei Takte vor [3] auf Seite 7⟩ die Gliederung $^2/_8 + {}^3/_8$ nicht durch einen zweiten betonenden Herunterschlag auf „drei" unterstrichen werden, sondern die dirigiertechnische Darstellung erfolgt am besten in folgender Form:

wobei dann das in beiden Takten von Strawinski selbst akzentuierte dritte Achtel auf „drei" links aufwärts eine leichte

Anstoßbewegung erfährt. Als besonders aufschlußreiches Beispiel für die dirigiertechnische Darstellung solcher aus geraden und ungeraden Teilen zusammengesetzter Takte studiere man die Takte „zwei bis „acht" auf Seite 9, die in folgendem skizziert sein mögen:

2. Takte, die einen gegensätzlichen Rhythmus über ein sich gleichbleibendes Metrum einführen und in sich selbst Neugliederungen erleiden, werden nicht einfach ausgeschlagen unter Zugrundelegung des kleinsten metrischen Teilwertes, sondern in ihrer Gliederung dargestellt.

Ein solcher Fall ist der 3. Takt nach |3| ⟨Seite 2⟩, dessen $^3/_8$ zusammengesetzt sind aus einem quasi zum Vorhergegangenen gehörenden Abschlußachtel und einem vollwertig den nächsten Dreivierteltakt eröffnenden Viertelauftakt:

Hierfür ist ganz besonders von Wichtigkeit, daß der den Dreiachtelteakt eröffnende Niederschlag nur angedeutet auszählend zu erfolgen hat, während der anschließende Viertelauftakt „zwei, drei" akzentuierend gestoßen werden muß. Da der für ihn zur Verfügung stehende Weg durch den halben Niederschlag auf „eins" verkürzt worden ist, wird der Anstoß zunächst vom Körper weg nach vorn und dann erst aufwärts geführt werden müssen.

Genau so ist der Takt vor |4| ⟨Seite 2⟩ auszuführen, trotz seiner anscheinenden Parallele zum Takt vor |3|. Dasselbe Prinzip gilt für den 2. Takt nach |7| auf Seite 3, trotzdem innerhalb dieses Taktes keine Neugliederung vollzogen ist; wohl aber wird so ermöglicht, daß die Klarinette ruhig und ohne zu „wackeln" den anschließenden $^2/_4$ Takt spielen kann,

in den ihre auftaktigen beiden Sechzehntel als zweite Hälfte eines regulären Viertelauftaktes einmünden sollen. Einen weiteren entsprechenden Fall zeigt Takt |18| auf Seite 28. Hier beginnen alle Instrumente gleichwertig auf dem zweiten Achtel die Parallele zu der Fagottmelodie, so wie sie der 2. Takt nach |17| auf Seite 27 aufweist; nur die Posaune ist davon ausgeschlossen, die, ihre Skala beendend, in den Ausgangston B zurückkehren will. Diese Ineinanderschachtelung von Beginn und Ausklang hat hier zu der akzentuierten auftaktigen Verschiebung des Melodieeintritts auf den schlechten Taktteil um ein Viertel vorher geführt. Die dirigiertechnische Ausführung der Stelle erfolgt ebenso wie die der vorangegangenen Beispiele.

Aus dem Vorangegangenen muß für den Schüler auch die dirigiertechnische Behandlung von solchen, beide angeführte Fälle mischenden größeren Melodiebogen klar geworden sein, wie die Takte |10| bis |13| auf Seite 5 sie zeigen. Und hiermit nähern wir uns dem letzten Punkt dieser Erörterung. Für eine Musik, die wie die Strawinskis zu „L'Histoire du soldat" das Hauptgewicht legt auf klare Erfassung der kontrastierenden Kombinationen von Rhythmus und Metrum, ist entscheidend der dirigiertechnisch richtige Gebrauch von Anstoßbewegung und bloßem Auszählschlag. Deren geschickte Anwendung hat besondere Bedeutung für

1. Mischungen von Ausklang und Melodiebeginn.

Ein besonders einleuchtendes Beispiel hierfür bieten die Takte „zwei" bis „fünf" auf Seite 20. In beiden $^5/_8$ Takten fallen hier Phrasenausklang und -beginn zusammen. Es genügt nicht, dafür die früher erlernte Ausführungsart

anzuwenden, da wir damit keinen Auftakteinschnitt für „drei" gewinnen, sondern der Herunterschlag auf „eins" muß quasi auf halbem Wege stehenbleiben, innehalten, um kaum merklich auf dem zweiten Achtel nach oben zu gehen und für „drei" so einen zweiten, leichteren Niederschlag zu gewinnen.

2. Pausenlose Aufeinanderfolge von Ende und Anfang.

Diese zeigen die Takte „fünf" und „sechs" auf Seite 22. Es empfiehlt sich, den $^3/_8$ Takt vor [7] so zu dirigieren, daß er mit diminuierendem Abwärtssinken einmündet in das nicht zu betonende „eins" des Taktes 7

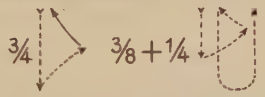
Voraussetzung aber ist, daß der kombinierte ganze Abwärtsweg der Bewegungen im $^3/_8$ Takt nur die halbe Strecke eines Normalschlages ausmacht und daß erst der anschließende Herunterschlag für [7] akzentlos die Ergänzung zum Normalschlag vollzieht.

3. Unterbrechende Einschiebtakte zwischen Ausklang und Melodiebeginn.

Einen Takt vor [21] auf Seite 35 steht ein $^5/_8$ Takt, der sich wie ein „Veto" der direkten Fortsetzung des Vorhergegangenen entgegenstellt. Nicht nur diese seine Aufgabe, sondern auch der vorgezeichnete Akzent und das Forte verlangen die betonende Unterstreichung seines Eintritts. Die beiden Takte vorher aber $\langle ^3/_8 + ^1/_4 \rangle$ sind nichts weiter als

ein erster Diminuendoausklang der bei |20| beginnenden Klarinettenmelodie.

Um das darzustellen und gleichzeitig den für den vollwertigen akzentuierenden *f*-Niederschlag benötigten hohen Schlagausgangsort zu gewinnen, dirigiere man die 4 Takte vor |21| etwa folgendermaßen:



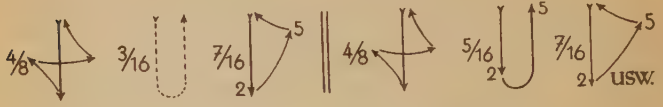
⟨d. h. der beendende $^1/_4$ Takt wird dargestellt durch einen *p* staccato auszuführenden Ganztaktschlag⟩. Der $^5/_8$ Takt selbst nun soll zwar diminuieren, gleichzeitig aber zur Vorbereitung des Wiederbeginns der Klarinettenmelodie in Takt |21| werden. Man zerlege ihn deshalb gewissermaßen in $^2/_8 + {}^3/_8$, die leiser werdend ineinander übergehen:

Als wichtiges Hilfsmittel muß noch die dehnende ⟨verharrende⟩ Auftaktgeste erwähnt werden, die jedesmal zu Hilfe genommen wird, wenn, wie im 2. oder 4. und 5. Takte nach |20| ⟨S. 35⟩, auf eintaktige Melodieköpfe diminuierende Ausklangsanhängsel folgen. Sie erhebt das dritte Viertel auftaktig über die Ausgangshöhe der Bewegungen und sinkt mit dem $^3/_8$ Takt leicht zu der Normalhöhe herab, von der aus dann wieder der zweite $^3/_4$ Takt normal angefangen wird.

Die Bedeutung der gliedernden dirigiertechnischen Darstellung wird besonders klar aus den Takten |27| bis zum Schluß der Seite 47. Die

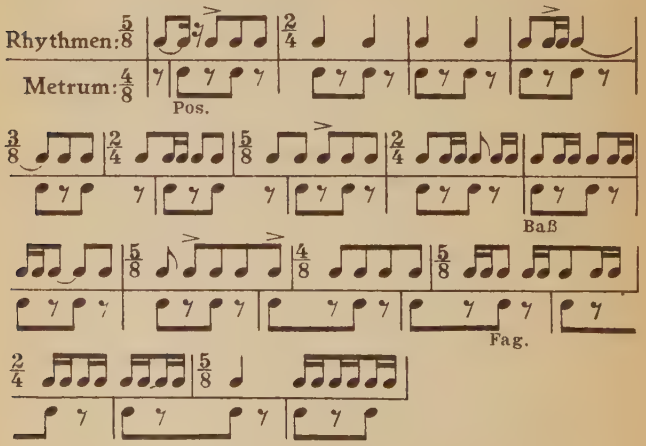
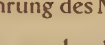
$^4/_8 + {}^3/_{16} + {}^7/_{16}$; $^4/_8 + {}^5/_{16} + {}^7/_{16}$; $^4/_8 + {}^5/_{16} + {}^7/_{16}$;
$^4/_8 + {}^5/_{16} + {}^7/_{16}$; $^4/_8 + {}^3/_{16} + {}^7/_{16}$; $^2/_8 + {}^5/_{16}$

sind darzustellen mittels eines kombinierten Metrums $^{2}/_{16}$ plus $^{3}/_{16}$, dessen beide Teile, ihrer verschiedenen Dauer entsprechend, je einen verschieden langen Schlag erhalten:



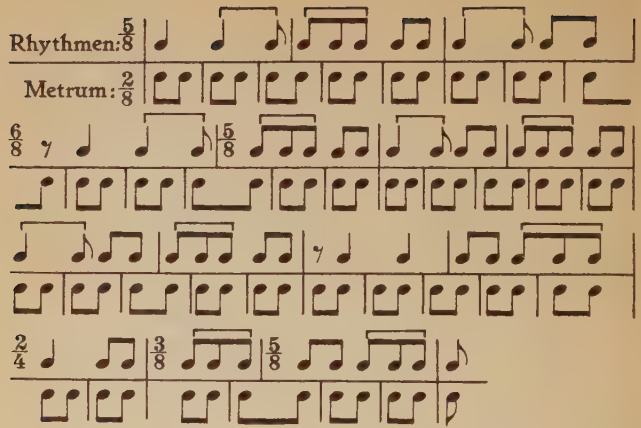
Zum Schlusse seien noch zwei besonders schwierige Stellen erörtert:

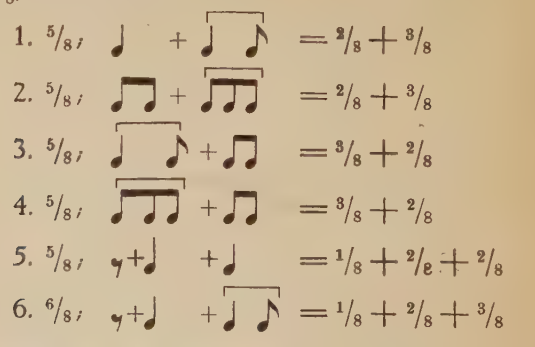
1) Seite 24, Takt |11| bis zum 3. Takt nach |13| auf Seite 25.

Mit dem dritten Achtel des Taktes |11| beginnt das Kornett einen Melodiebogen, den es im 1. Takt von Seite 25 an das Fagott weitergibt, der dann bei dem erneuten Eintritt des Kornetts (Auftakt vor |12|, Seite 25) seine Fortsetzung findet, im 2. Takt nach |12| wieder an das Fagott fällt und zwei Takte vor |13| vom Kornett zu Ende geführt wird:

Die Schwierigkeit dieses Beispiels besteht darin, daß auf die mühelose Ausführung des Metrums $\frac{2}{4}$  nirgends Rücksicht genommen werden kann: die klare Darstellung der Melodielinie steht so im Vordergrunde, daß sie alles übrige bestimmt. Einzig durch genaueste Beibehaltung des kleinsten metrischen Zeitwertes kann der Dirigent nacheinander an Posaune und Klarinette, Baß und Geige, Fagott und Klarinette Hilfe leisten. Dagegen beginnt gleich Takt |11| mit einem falsch beeinflussenden Akzent auf dem dritten Achtel, dem zwei Takte vor |12| sein Parallelfall und im 3. Takt nach |12| zwei neue irritierende Melodiebetonungen folgen. Es empfiehlt sich, zur Erleichterung den 4. Takt vor |12| ⟨Seite 25⟩ — $^3/_8$ — zu zerlegen in , d. h. in ein beendendes, zum vorhergehenden Takt gehörendes Ausklangsachtel und in einen die nächste Phrase genau beginnenden Viertelauftakt. Den 3. Takt nach |12| — $^5/_8$ — dirigiere man, indem unterschieden wird:

Zu erwägen bleibt, ob der 2. Takt nach |13| — $^3/_8$ — nicht zerlegt werden sollte in , da nur so ⟨ebenso wie im 2. Takt nach |7| auf Seite 3⟩ der Einsatz und Übergang zum nächsten $^2/_4$ Takt von der Klarinette mühelos und ohne die Gefahr des „Wackelns" vollzogen werden kann.

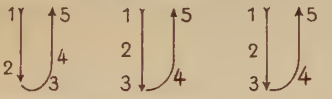
2⟩ Seite 52, 3. Takt vor |3| bis zum Takt |4| auf Seite 53.

Stellt man Rhythmen und Metrum dieser Stelle einander gegenüber, so wird die besondere Schwierigkeit sofort erkennbar:

Für die Darstellung der verschiedenen Rhythmen wird wieder das kombinierte Metrum $^2/_8 + {}^3/_8$ in Anwendung gebracht, das in folgenden sechs Kombinationen (mit verschieden langen Schlägen für die verschieden langen Werte $^2/_8$ und $^3/_8$) vorkommt:

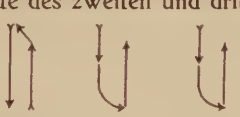


Abgesehen von der selbstverständlichen Voraussetzung einer peinlich genauen unveränderlichen Beibehaltung des kleinsten metrischen Zeitwertes ♪ ist hier als erschwerender Umstand in Betracht zu ziehen, daß die wechselnden Rhyth-

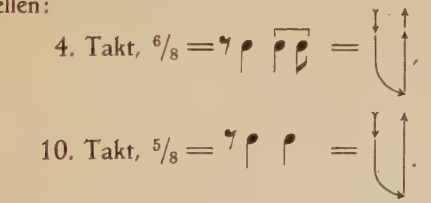
men in Parallelbewegungen gleichzeitig in zwei und sogar drei Stimmen auftreten. Ihre Darstellung muß deshalb ganz besonders einleuchtend und eindeutig erfolgen. Das gewohnte Schlagbild für die ersten drei Takte:



löse man auf mittels einer kleinen, den Melodiebewegungen nachfolgenden Achtelunterteilung für das fünfte Achtel des ersten und das dritte des zweiten und dritten Taktes:



der man sich weiterhin dazu bedient, den 4. Takt ⟨$^6/_8$⟩ und den 10. Takt ⟨$^5/_8$⟩ ebenfalls in ihrer melodischen Gliederung darzustellen:



Nach dem Gesagten muß der Schüler jetzt in der Lage sein, eine dirigiertechnisch einwandfreie Darstellung von „L'Histoire du soldat" zustande zu bringen. Er hat nur nötig, nach dem eingehenden Studium der Probleme dieses Werkes alles früher Erlernte anzuwenden und immer in Betracht zu ziehen, daß:

1. der kleinste metrische Teilwert in jeglicher Kombination ⟨♪ in: ♩; ♩♪; ♪♩; ♬ usw. — gleich, wieviel Schlagbewegungen dafür erfolgen⟩ unveränderlich beibehalten wird;

2. daß er unnötige Betonungen beim Wechseln des Rhythmus vermeidet und somit die ruhige Auszählung des kleinsten Teilwertes in keinem Falle erschwert;

3. daß er nicht vergißt, sich mischende Ausklangs- und Melodiebeginnbewegungen auf das diskreteste, dennoch aber peinlich deutlich zu charakterisieren und darzustellen;

4. daß er sich nie verleiten läßt, unregelmäßige End- oder Auftaktwerte auch nur um das geringste zu verlangsamen oder zu beschleunigen (,,Tango", S. 40, 4. Takt nach |4|, dessen ausklingende $^3/_{16}$ ruhig durch einen auf diesen Wert gedehnten Achtelschlag darzustellen sind; und ,,Triumphmarsch des Teufels", 1. Takt vor |9|, dessen eilen wollende drei Auftaktsechzehntel ebenfalls einen ruhigen, genau $^3/_{16}$ entsprechenden Achtelschlag beanspruchen).

In einem großen Operntheater Deutschlands findet sich eine Orchesterstimme, in die ein aufmerksamer, gewitzter Musiker folgendes eingetragen hat*: ,,Diesen Takt schlägt Herr A. so"

— also ohne Auftakt, genau dem Notenbild entsprechend; ,,Herr B. gibt einen" — unnötigen — ,,Auftakt voraus"

— der aber immer noch unmißverständlich erfolgen kann, falls ihn die Linke andeutend ausführt, während die Rechte

* Es handelt sich um den bekannten Anfang: Allegro, $^3/_8$ (♩.):

schon auf ihrem Schlagausgangsort anfangsbereit verharrt, um danach, wie im Fall des Herrn A., direkt das Stück zu beginnen;
„Herr C. vereinbart mit dem Orchester zwei das Metrum markierende" — völlig unnötige — „metronomartige Vorbereitungsschläge vor den ersten Takten der Musik — hat also unbedingt eine Probe nötig!";
„von Herrn D. ist nur zu sagen, daß bei ihm jeder Musiker sich selber auszusuchen hat, was ihm von dessen Dirigieren paßt; jedenfalls geht hier niemals etwas zusammen" . . .

Diese Anekdote enthüllt rücksichtslos eine Hauptschwäche der ausgeübten Dirigierkunst. Es gibt für jedes dirigiertechnische Problem eine Lösung, die eindeutig verständlich ist und die von jedem Orchestermusiker ohne vorherige Probe, ohne vorangegangene Verständigung begriffen werden kann. Diese eindeutige Art des Dirigierens ist es allein, der wir zustreben und die wir von jedem Dirigenten verlangen. Ein Instrument ⟨Klavier oder Geige⟩ kann nur wiedergeben, was der ausübende Künstler darauf spielt; der Orchestermusiker aber stellt dar, was seinem Eindrucke nach der Dirigent beabsichtigt. Ist dieser nicht eindeutig zu verstehen, so wird das Resultat nicht nur unerfreulich, sondern wir sehen uns sogar mehreren Möglichkeiten des Mißverstehens gegenüber. Mit einem Worte: vor allem anderen ist zu verlangen, daß der Dirigent in der Lage ist, das aufzuführende Werk dirigiertechnisch eindeutig darzustellen und dadurch eine saubere, unmißverständliche Wiedergabe gewährleisten zu können.

Einen gangbaren Weg dazu haben jene Anweisungen des dritten Teiles, „Dirigent und Werk", weisen wollen, die sich mit der „Technik des Dirigierens" und der „Angewandten Technik ⟨Praxis⟩ des Dirigierens" befassen. Der zweite Teil unserer „Dirigierlehre" ⟨„Orchesterkunde"⟩ hat den Dirigierschüler mit den Schwächen und Hemmungen im Spiele des Orchesters vertraut gemacht, welche sich aus der Eigenart der Instru-

mente und bei ihrem Gebrauche im Orchester ergeben. Nur wenn der Dirigent in der Lage ist, diesen Teil seines Tätigkeitsgebietes ganz zu beherrschen, wird seine Probenarbeit neben dem Studium von Werken auch einer ständigen Verfeinerung und Steigerung der Orchesterleistungen dienen. Die allgemeinen Voraussetzungen einer richtigen Dirigiertätigkeit jedoch wurden im ersten Teil „Vom Dirigieren" behandelt, in dem aufzuzeigen war, welche musikantischen Qualitäten, welcher künstlerische und allgemeine Bildungsgrad dafür nötig sind, damit ein Musiker dem Berufe eines Dirigenten nachzugehen vermag. Dabei ist immer wieder das Hauptgewicht darauf gelegt worden, daß der Schüler die Fähigkeit in sich auszugestalten erlernte, Idealvorstellungen der Werke — also gewissermaßen geistige Musterbilder des materiell zu erzielenden Resultats seiner Aufführungen — zu bilden.

Hat nun noch der Lehrer verstanden, innerhalb des Unterrichtes die verschiedenen Arten des Reagierens der Orchester aufzuzeigen, und dem Schüler beigebracht, wie er vorbeugend, verbessernd, steigernd und Schwierigkeiten erleichternd den Schwächen der Musiker und des Orchesterspiels begegnet, so muß ein solcher Dirigiereleve, zum ersten Mal vor ein Orchester gestellt, wirklich imstande sein, der ideellen Forderung zu entsprechen: ohne vorhergehende Probe und ohne Kenntnisnahme zwischen Dirigent und Orchester eine saubere, musikalisch einwandfreie Wiedergabe eines Werkes herbeiführen zu können. Ein Resultat, das in keiner Weise außergewöhnlich erscheint, bedenkt man die Anforderungen, die jeder Instrumental- und Gesangssolist zu erfüllen hat, der sich öffentlicher Kritik zum ersten Male unterzieht; ein Resultat aber, das für den Dirigenten bisher utopisch schien und das man von niemandem zu erwarten wagte, von dem man wußte, daß er sich wirklich zum ersten Male dem Instrument Orchester gegenübergestellt sah.

Neuere Kompositionen

aus denen Einzelstellen in diesem Werke als Beispiel dienen:

Berg, Alban:	
Kammerkonzert für Klavier und Geige	Wien, Universal-Edition
Bruckner, Anton:	
II. Sinfonie	Wien, Ludwig Doblinger
III. Sinfonie, D-moll	Wien, A. Bösendorfers Musikalienhandlung
VIII. Sinfonie	Wien, Carl Haslinger, qdm. Tobias
IX. Sinfonie	Wien, Ludwig Doblinger
Busoni, Ferruccio:	
Turandot	Leipzig, Breitkopf & Härtel
Casella, Alfredo:	
Op. 11. Italia	Wien, Universal-Edition
Hindemith, Paul:	
Kammermusik Nr. 1	Mainz, B. Schott's Söhne
Klavierkonzert	
Orchesterkonzert	
Violinkonzert	
Honegger, Arthur:	
Pacific 231	Paris, M. Senart
Kaminski, Heinrich:	
Concerto Grosso f. 2 Orchester	Wien, Universal-Edition
Magnificat	
Lendvai, Erwin:	
Kammersuite I	Hamburg, Benjamin
Mahler, Gustav:	
II. Sinfonie	Wien, Josef Weinberger
III. Sinfonie	
V. Sinfonie	Leipzig, C. F. Peters
VIII. Sinfonie	Wien—Leipzig, Universal-Edition
IX. Sinfonie	
Das Lied von der Erde	

Mjaskowski, Nikolai:

VII. Sinfonie . . . . . Wien, Universal-Edition

Reger, Max:

Serenade . . . . . Berlin, Bote & Bock
Sinfonietta . . . . . Leipzig, Lauterbach
Sinfonischer Prolog . . . . . Leipzig, C. F. Peters

Schönberg, Arnold:

Kammersinfonie . . . . . Wien, Universal-Edition
Op. 16. 5 Orchesterstücke . . . . Leipzig, C. F. Peters
Verklärte Nacht . . . . . Berlin, Verlag Dreililien

Strauß, Richard:

Don Juan . . . . . } Wien, Universal-Edition
Till Eulenspiegel . . . . . }

Strawinski, Igor:

Die Geschichte vom Soldaten . } Mainz, B. Schott's Söhne
Die Hochzeit. Russ. Tanzszenen }
Suite de Pulcinella . . . . . Berlin, Russ. Musikverlag
I. Suite für kleines Orchester } Mainz, B. Schott's Söhne
II. Suite für kleines Orchester }

Tießen, Heinz:

Vorspiel zu einem Revolutions-drama . . . . . } Berlin, Ries & Erler

Toch, Ernst:

Op. 38. Klavierkonzert . . . . . Mainz, B. Schott's Söhne

Webern, Anton:

Op. 6 . . . . . } Wien, Universal-Edition
Op. 10 . . . . . }

Berichtigungsblatt.

Seite 302:

5. Zeile muß heißen $^5/_8$ Takt ‹statt $^5/_8$›.

6. Zeile muß aussehen: $^2/_8 + {}^3/_8 =$

7. Zeile muß aussehen: $^3/_8 + {}^2/_8 =$

11. Zeile muß aussehen:

Seite 309:

3. letzte Zeile muß aussehen:

Seite 310:

6. Zeile muß aussehen:

Seite 312:

1. Zeile muß aussehen:

13. Zeile muß so aussehen:

Seite 313:

14. Zeile muß aussehen:

Seite 317:

9. Zeile muß aussehen:

3. letzte Zeile: ⟨♪ in: ♩, ♩♪, ♪♩, ♬ usw.⟩

Seite 318:

Anmerkung: $^{3}/_{8}$ (♩.):

In der Sammlung
J. J. Webers Illustrierte Handbücher erschienen ferner:

DIE ORGEL

von Dr. phil. Gotthold Frotscher
Privatdozent der Musikwissenschaft. Mit 30 Abb. Geb. 7.— RM

HANDBUCH DER MUSIK

von J. C. Lobe

31. Aufl., unveränd. Abdruck der von Richard Hofmann durchgesehenen 30. Auflage. — Gebunden 2.— RM.

KATECHISMUS DER KOMPOSITIONSLEHRE

von J. C. Lobe

7., verm. und verb. Aufl. von Richard Hofmann. Geb. 2.50 RM.

FLÖTE UND FLÖTENSPIEL

Ein Lehrbuch für Flötenbläser
von Maximilian Schwedler

Kgl. Kammervirtuos. Ehrenmitgl. des Theater- u. Gewandhaus-Orchesters. Lehrer des Flötenspiels am Konservatorium der Musik zu Leipzig. — 3. verm. und verb. Aufl. — Geb. 3.— RM.

Ferner erschien in unserem Verlag:

Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich

von Eduard Devrient

3. Auflage. Mit der Porträt-Büste Mendelssohns in Stahlstich und einem Faksimile. Brosch. 1.50 RM.

Date Due

MT85. S33L4

a39001 003061754b